

الأسلوبية ونظرية النص

ما هي الأسلوبية ؟ وما علاقتها بنظرية النص ؟ وهل لها جذور في تراثنا النقدي العربي ؟ ما صلتها بالبلاغة ؟ وما شأنها في الفكر النقدي العربي ؟ ألقاها موقعها الخاص في علم اللسان ؟ ما هو هذا الموقع ؟

هذه الأسئلة ، وأسئلة أخرى غيرها ، يتصدى للإجابة عنها هذا الكتاب بقسميه الأول والثاني ، بمقالاته وبحوثه التي تتناول النظر الأسلوبية في تراثنا النقدي ، والتراث الغربي ، وتتناول (عجاز القرآن) ونظرية (النظم) و (الأسنية ولغة الشعر) و "بنوية ياكسون" - التأسيس والاستدراك - و "نحو الجملة ونحو النص" .

هذه البحوث ، والمقالات ، التي تجمع إلى مزينة الأصالة ، وفضيلة الابتكار ، سلاسة في العرض ، ووضوحا في العبارة ، ودقة في المنهج ، تجعل من كتابنا هذا - على صغر حجمه - كتابا جديرا بالافتناء ، جديرا بالقراءة .

د. إبراهيم خليل

الأسلوبية ونظرية النص

د. إبراهيم خليل



AL AYAM
Bookshops

27000
108880020007

منشورات 97

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

بيروت ، مساقعة أنجيز ، بناية
ريج الكارلشون ، ص.ب. ١١-٥٤٦٠
العنوان البرقي : موكتاب ، هـ ٨٠٧٩٠٠٠٨
LE/DIRKAY تلكن : ٤٠٧

صندوق كرامة
٩٨
١٠٥
الجمعية

الدكتور صلاح كزاره

.....
السلووية
ونظريتنا النص

د. إبراهيم خليل

الأسلوبية
ونظرية النص

الأسلوبية ونظرية النص - دراسات وبحوث / نقد

د. إبراهيم خليل / مؤلف

الطبعة العربية الأولى ، ١٩٩٧

حقوق الطبع محفوظة



المؤسسة العربية للدراسات والنشر

المركز الرئيسي :

بيروت ، ساحة الجزيرة ، بناية برج الكارلتون ،

ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيالي ، هـ ٨٠٧٩٠٠/١

تلکس ٤٠٠٦٧ LE/DIRKAY

التوزيع في الأردن :

دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان

ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٦٠٥٤٣٢ ، فاكس ٦٨٥٥٠١

تصميم الغلاف والإشراف الفني :

ستيب ©

الصف الضريبي :

ساجدة العجوة ، عمان

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر .



المحتوى

| | |
|-----|--|
| ٧ | المقدمة |
| ١٥ | النظر الأسلوبى فى التراث النقدى العربى |
| ١٧ | ١- الباقلانى : إعجاز القرآن |
| ٣٣ | ٢- عبد القاهر الجرجانى : نظرية النظم |
| ٥٤ | ٣- حازم القرطاجنى : التماسك النصى |
| ٦٥ | فى الأسلوبية الغربية |
| ٦٧ | ١- غراهام هو : النظر الأسلوبى الغربى فى قديمه والحديث |
| ٨٦ | ٢- جوناثان كيلر : اللسانيات والنص |
| ٩٤ | ٣- إدوارد ستانكوفيتش : علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية ... |
| ١١١ | ٤- رومان ياكبسون : بنىوية التأسيس والاستدراك |
| ١٢٥ | من نحو الجملة إلى نحو النص |
| ١٦١ | الخاتمة |

رعى دة لقصيدة بديع الساب (الشوكة بطر)
ص ١٤٩-١٥٧

مقدمة

تحتل الأسلوبية ، بوصفها منهجاً من مناهج قراءة النص ، مرتبةً سنّيةً في سلّم المراتب التي تتبوأها زوايا النظر النقديّ الحديث ، وقد جاءت هذه المرتبة نتيجةً ضروريةً لاعتماد الأسلوبية معطيات الدرس اللساني في اكتناه لغة الشعر عامّةً ، ولغة النص الأدبي على وجه الخصوص .

وربما كان أحمد الشايب هو أول من وجّه النظر إلى الأسلوب في النقد العربي الحديث ، وذلك في كتابة القيم " الأسلوب " الذي طبع منذ صدوره في القاهرة نحو سبع طبعات ^(١) . وهذا ينم على الأهمية التي يتمتع بها الكتاب لدى الباحثين ، والدارسين ، ولا يقل قيمة عن كتاب الشايب كتاباً آخر صدر في القاهرة عام ١٩٥٩ وهو كتاب " الأسلوب " لمحمد كامل جمعه . وهذان الكتابان - في الواقع - لم يفيدا من التطوّر المنهجي في حقل الدراسات اللغوية ، وأوّل من حاول أن يفعل ذلك ، كاشفاً عن مجال جديد ، في الدراسة والبحوث ، هو الدكتور عبد السلام المسديّ ، صاحب كتاب " الأسلوبية والأسلوب ... نحو بديل ألسني للنقد الأدبي " (١٩٧٧) .

(١) لا أذكر السنة التي صدرت فيها ولكن الطبعة السادسة منه ظهرت عام ١٩٦٦ .

وقد سبقت هذا الكتاب مقالات متعددة نشرها في مجلات عربية حول الأسلوب ، والدروس اللساني للغة الشعر ، وتزامنت محاولاته هذه مع محاولات لكتاب آخرين ، منهم : موريس أبو ناضر الذي نشر عام (١٩٧٥) مقالة حول : " الأسلوب وعلم الأسلوب " في مجلة " الثقافة العربية " بطرابلس^(١).

ونشر سعد مصلوح كتابه القيم : " الأسلوب دراسة لغوية إحصائية (١٩٨٠) وفي السنة التالية ظهرت كتب ومقالات حول الموضوع ذاته منها بحث بعنوان " الأسلوبية الحديثة محاولة للتعريف " لـ لحمود عياد نشرتها مجلة " فصول " القاهرية (يناير ١٩٨١) وبحث آخر بعنوان " الأسلوبية : علم وتاريخ " لـ سليمان العطار نشر في مجلة " فصول " ذاتها (ص ١٣٢-١٤٤).

وكتب عزة آغا ملك مقالاً بعنوان " الأسلوبية من خلال اللسانية " عرض فيه للصلة بين البحث اللساني الخالص ودراسة لغة الأدب ، نشر في مجلة الفكر العربي ، (آذار ١٩٨٦) وكتب عبد الفتاح المصري حول الأسلوب الفردي بحثاً نشره في الموقف الأدبي (تموز ١٩٨٢) .

وتناول الدكتور عبد السلام المسدي - من تونس - صلة الأسلوبية بالنقد الأدبي ، في بحث نشرته مجلة الآداب الأجنبية البغدادية (ربيع ١٩٨٢) .

وأسهم عدنان بن ذريل - من سورية - بعدد من الدراسات التعريفية بالأسلوب ، وكذلك منذر العياشي^(٢) فنشر الأول دراستين إحداهما بعنوان " الأسلوبية " نشرتها مجلة " الفكر العربي " (٢٥ : ١٩٨٢) وأخرى بعنوان " التعبير والأسلوبية " وقد نشرتها مجلة " المعرفة " (تشرين الثاني : ١٩٧٩) وخصصت مجلة " فصول " عدداً أو ملفاً - بكلمة أدق -

في عددها الأول من مجلدتها الخامس للأسلوبية ، أسهم فيه غير واحد من الباحثين . فقد ضم العدد دراسة مستفيضة حول الأصول العربية للأسلوبية الحديثة في نظرية " النظم " عند عبد القاهر الجرجاني لنصر حامد أبو زيد (ص ١١ - ٢٣) وأظن هذا البحث هو البحث الذي نشره المؤلف في كتابه " إشكاليات القراءة وآليات التأويل " ^(١) وتضمن العدد - كذلك - ترجمة لبحث عنوانه " اللغة المعيارية واللغة الشعرية " لأحد الشكليين الروس وهو يان موكاروفسكي . وبحثاً آخر لصالح فضل بعنوان " علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة " . وقد جعله المؤلف فصلاً في كتاب صدر لاحقاً بعنوان " علم الأسلوب " . وأوضح أحمد درويش في بحث موسع مضمون الأسلوبية بوصفها مصطلحاً جديداً أصبح كثير التداول في الدراسات الأدبية ، محدداً مجالات علم الأسلوب ، وحقوق البحث فيه ، ومناهجه التي يتبعها الدارسون . وقد أشار في بحثه هذا إلى تنوع الأسلوبيات ، من أسلوبية تعبيرية ، إلى أسلوبية ببنوية ، وأخرى صوتية ، وثالثة تأهيلية ، ورابعة اجتماعية ونفسية الخ... مما يوحي للقارئ بأن باب الاجتهاد في الدرس الأسلوبي الحديث تم فتحه على مصراعيه ، وأن لكل دارس الحرية في أن يجتهد ما شاء له الله . هذا فضلاً عن ترجمة مفيدة لبحث " الأسلوب الأدبي " من تأليف ليوزف شتريلكا .

لقد أصبحت الأسلوبية من أكثر الجوانب جذباً للدارسين ، وتعددت المؤلفات التي صدرت عن الأسلوبية ، فقد ترجم كاظم سعد الدين كتاب الناقد البريطاني Hough الموسوم " بالأسلوب والأسلوبية " (لندن ، ١٩٧٢) إلى العربية ونشره في بغداد سنة ١٩٨٣ . ^(٢) وصدرت لبعض

(١) بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ١٤٩-١٨٣ ، ويذكر أنني كنت قد

كتب بحثاً في هذا الموضوع نشرته في المجلة الثقافية ، عمان ، ٢٤ ، كانون ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٥٥-٦٨

(٢) كنت قد شرعت في نقل هذا الكتاب إلى العربية ونشرت منه فصلاً في مجلة افكار في السنة

ذاتها وحين قرأت إعلاناً عن ترجمة الكتاب في بغداد توقفت عما كنت ازمعت عليه.

(١) الثقافة العربية ، طرابلس ، ٢ ، ع ٩ ، أيلول ١٩٧٥ ، ص ٤٠-٤٦ . الأسلوبية : كتاب

(٢) صدر له كتاب : مقالات في الأسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٩٠

المؤلفين كتب حول الأسلوبية مثل عدنان بن ذريل ، وصلاح فضل ومنذر العياشي، وسعد مصلوح ، وشكري عياد ، ونشرت مئات المقالات، والبحوث عن الأسلوبية ، وعلاقتها باللسانيات ، ويجد الباحث في الفهارس التحليلية للدوريات العربية من العنوانات ما يؤيد الانطباع حول كثرة الكتابة في هذا الموضوع . ومع أن الأسلوبية هي - بمعنى من المعاني - وريثة البلاغة القديمة إلا أن أكثر المهتمين بالبلاغة لا يسيرون إلى الأسلوبية في كتبهم أو دراساتهم أو محاضراتهم . وقد شاء أحد البلاغيين المعاصرين ، وهو الأزهر زناد من تونس أن يخرج على هذا السياق فنشر كتابين مفيدين ، أولهما بعنوان : " دروس في البلاغة العربية " (بيروت : ١٩٩٢) والثاني بعنوان " نسيج النص " . (بيروت : ١٩٩٣) والكتابان - كلاهما - يمثل نوعاً من النظر الجديد الممتع إلى الدرس البلاغي ، فهما يعيدان انتاج البلاغة العربية من منظور حديث ، يستبعد تلك الأطر التقليدية ، التي حولت الدرس البلاغي إلى ضروب من الرياضة العقلية ، المنطقية ، التي أفستت النقد الأدبي ، وهجنته ، وحرفته عن جادة الصواب ، وسبيل الهداية والرشاد .

وثمة محاولة ثالثة لا تفوتني الإشارة إليها ، والتنبيه عليها ، للأهمية ، وأعني بها كتاب محمد الخطابي " لسانيات النص " : (بيروت : ١٩٩١) وهذا الكتاب يختلف عن غيره من كتب قامت على التباهي بالجذور العربية للأسلوبية في نظرية "النظم" فمزج فيه المؤلف مزجاً جيداً بين النظر الأسلوبية القديم المستوحى من البيان العربي ، والنظر الأسلوبية المستحدث ، المستوحى من علم لغة النص لدى كل من ياكسون ، وبيو غراند ، ودرسلر ، وفان ديك ، ورقية حسن ، وهاليدي ، وغيرهم كثير . وهذا الكتاب الذي يسرني أن أدفع به إلى القارئ الكريم خطوة متواضعة في هذا الاتجاه ، ففيه قسمان ، قسم خصصته لبحوث ، ومقالات ، حول الأسلوبية العربية . وقد ابتدأت هذا القسم ببحث سلطت فيه الضوء على النظر الأسلوبية في كتاب " إعجاز القرآن " لأبي بكر الباقلائي

(٤٠٣ هـ) ولدى الأسباب الكافية التي تجعلني أجد فيه رائداً حقيقياً للنظر الأسلوبية ، خلافاً للكثرة من الباحثين الذين يؤرخون للأسلوبية العربية بعدد القاهر ، ونظريته " في النظم " تلك النظرية التي تحدث عنها ، وأوضحها ، بجلاء ، في " دلائل الإعجاز في علم المعاني " .

وكنْتُ قد لاحظتُ الشبه الكبير في موقف الجرجاني تجاه إعجاز القرآن ، وموقف الباقلائي ، مما جعلني أزعج تأثر اللاحق بالسابق .

وقد خصصتُ البحث لهذا الموضوع ، ولكنني خرجتُ فيه من إطار البحث التخصصي في البلاغة العربية ، إلى إطار الدرس المقارن ، وجلوتُ وجوه الافتراق والاتفاق بين النظر الأسلوبية عن عبد القاهر ، والنظر الأسلوبية في النقد الغربي الحديث ، ومما جعلني شديدة الثقة بالنتيجة التي وصلتُ إليها في هذا البحث ، أن عدداً من الدارسين الذين تناولوا الموضوع نفسه ، بعد تناولي له ، ومنهم نصر حامد أبو زيد ، في بحثه الذي أومأت إليه ، قد توصلوا إلى ما توصلت إليه ، وأكدوا ما أكدت عليه .

وأما ما كان الأمرُ فإن الذي لا مِريةَ فيه ولا خلاف أن حازماً القرطاجني بلاغي ، ولساني ، لم يُدرَس دراسةً كافيةً حتى الآن ، فعلى الرغم مما كتب حول "النظم" و "الأسلوب" لدى عبد القاهر ، إلا أن واحداً لم يلتفت إلى طريقتيه في تناول الأسلوبية الشمولي للنص الشعري ، وكما أكون دقيقاً ، مئة بالمئة ، فلا بد من أن أشير إلى العبارات القليلة التي وردت في كتاب صلاح فضل " بلاغة الخطاب وعلم النص " (الكويت : ١٩٩٢) التي نوه فيها برأي حازم القرطاجني حول تسويم رؤوس الموضوعات والفصول في القصائد . فقد أفتت من هذه الإشارة السريعة ، من حيث أنها أعادتني إلى قراءة " النهاج " مجدداً ، فكان من ذلك البحث الثالث ، وهو مبحث قصير وجيز يتناول شأن واحد ، هو " التماسك النصي " من وجهة النظر الأسلوبية .

وكنْتُ نشرت هذا البحث ، وأطلع عليه غير واحد من الأصدقاء المهتمين بهذا اللون من الدرس ، فشجعوني على إعادة النظر فيه ، وتطويره

ليناسب أن يُنشر ويُدرج في فصول كتاب كهذا الكتاب .

أما القسم الثاني من الكتاب فيقوم على الجمع بين أنواع من العروض ، والقراءات التحليلية لأصول أسلوبية غربية ، منها دراسة حول النظر الأسلوبية في الأدب العربي من حيث تطوره ، ومشكلاته ، ومفهوماته ، القديمة والمعاصرة ، وهو الذي نبهت عليه عندما تطرقت في إحدى حواشي هذا التقديم لكتاب غراهام هو " الأسلوب والأسلوبية " . أما الثاني فهو بحث حول " علم اللسان " وموقفه من دراسة " اللغة الشعرية " وقيمة هذا البحث أنه يحدد الدور الذي يطلع به الدارس اللساني في درس الأدب . وأين يلتقي كل من الأسلوب واللساني في دراسة الأدب ، وأين يفترقان ؟

أما البحث الثالث فيتناول أحد أصول الأسلوبية ، وهو رومان ياكسون ، فيجلو عن أنظاره اللسانية والأسلوبية ما أحاط بها من غموض ، ويعرض لنظريته المعروفة بنظرية " الملامح المميزة " ، ونظريته حول " الكناية والاستعارة " ، وكلامه على محوري " الاستبدال والمجاورة " . ولما كان " علم اللسان " من حيث هو علم نظري لا يعنى بغير النظام اللغوي بمستوياته البنائية من دلالة وصرف وصوتيات ونحو ، فقد طرحت أسئلة كثيرة حول ما إذا كان هذا العلم بوضعه النظري هذا قادراً على أن يقدم شيئاً إلى الدرس النقدي والأدبي .

وقد تناولت في " الفصيلة " الرابعة من هذا الكتاب رأي أحد الباحثين المعاصرين " جوناثان كيلر " في هذا الموضوع . وهو الذي يدعو إلى علم جديد هو " علم لغة الكتابة " . واختتمت الكتاب بدراسة مطولة عنوانها " من نحو الجملة إلى نحو النص " وهذه الدراسة كتبت في حقبة طويلة من الزمن ، تعرضت فيها لكثير من التهذيب والتنقيح ، والحذف ، والتعديل ، والإضافات ، حتى أستوت على هذا النحو من الزبط ، والتماسك ، وهي في رأيي شاملة شمولاً تستحق معه أن تنشر في كتاب مستقل ، على أن قصرها ، وطبيعتها الضاربة في الإيجاز ، والتكثيف ، تجعل من ضمها إلى

هذه الباقية من الدراسات ، والبحوث شأناً لا يقلل من قيمتها ، ولا يجعل منها عبئاً على كتاب كهذا صغير الحجم ، معتدل الاتساع . هذا وقد أضفت إلى " الفصول " - إن سآغ أن تسمى فصولاً - ملحقات بهوامش تحيل القارئ إلى المصادر والمراجع ، لعل القارئ ينتفع منها بالعودة إليها ، ومقارنة الأصل بما يقال عنه . وأسأل الله التوفيق والرشاد .

د. إبراهيم خليل
عمان - الجامعة الأردنية

**النظر الأسلوبى فى التراث النقدى العربى
الباقلانى، الجرجانى، القرطاجنى**



الباقلائي إعجاز القرآن

مقدمة :-

أبو بكر الباقلائي أحد النقاد العرب الذين غفل عنهم مؤرخو النقد الأدبي ، فباستثناء ما كتبه الدكتور إحسان عباس في كتابه " تاريخ النقد الأدبي عند العرب " ^(١) " ص ٣٤٥ - ٣٥٤ " قلّ أن نجد فيمن عنوا بهذا الموضوع من يلتفت إلى الباقلائي وجهوده النقدية المتمثلة في كتابه " إعجاز القرآن " . هذا مع أهميته ، وشدة تأثيره فيمن جاءوا بعده ، ويكفى أن نعلم ما أحدثه من أثر في عبد القاهر الجرجاني وكتابه " دلائل الإعجاز " للتدليل على قيمته الأدبية والنقدية ، فصلب نظرية " النظم " التي جاء بها عبد القاهر موجود في كتاب " إعجاز القرآن " وما فعله عبد القاهر في " الدلائل " هو إعادة قراءة لمنهج الباقلائي في الكلام على القرآن الكريم وإعجازه ، ولعل من تأثر بكتابتهم الباقلائي " أبو سليمان الخطابي " ^(٢) والرماني ^(٣) وكلاهما معاصر لأبي بكر ، وقد توفيا قبله ، ولا شك في أن الأهمية التي تمتع بها الباقلائي تجعل من الصعب التصور أنه هو الذي تأثر بهما وإن كان قد توفي بعدهما بسنوات معدودات ، فإن ذلك لا ينفي أن يكون قد ألف كتابه " إعجاز القرآن " قبل ذلك بزمان .

من هو الباقلاني ؟

ويرجح أن يكون الباقلاني من مواليد سنة ٣٣٨ هـ في البصرة ، على ما ذكر كثير ممن ترجموا له وكتبوا سيرته ^(٤) ، أما وفاته فكانت في ١١/٢٣/٤٠٣ هـ " ١٠١٣ م " وقد دفن في بغداد التي انتقل إليها زمن عصر الدولة البويهية ، ولا نعرف من أخباره إلا نتفا قصيرة مما أورده البغدادي ^(٥) " ٤٢٩ هـ " وابن عساكر ^(٦) ، " ٥٧١ هـ " وابن خلكان ^(٧) " ٦٨١ هـ " في كلامهم عليه ، فقد ذكر أنه كان من الطبقة الثانية من أتباع أبي الحسن الأشعري ^(٨) " ٣٢٤ هـ " المتكلم المعروف الذي خرج على فرقة المعتزلة و انحاز إلى السنة في قصة معروفة ، وأصبح ذا مذهب إسلامي معروف ، وأطلق على فرقته أسم " الأشاعرة " ^(٩) ويذكر انه عمل في بلاط عضد الدولة " ٣٦٦ - ٤٠٦ هـ " وأرسله هذا في سفارة إلى ملك بيزنطة ^(١٠) وكان الباقلاني صاحب مناظرة ، معروفاً بجودة الاستنباط ، وله تصانيف مشهورة في الرد على المخالفين من المعتزلة والرافضة والخوارج والمرجئة والمشبّهة والحشوية ، وشهد له معاصروه بغزارة النتاج ، ففي الليلة الواحدة كان يملئ ثلاثين ورقة ، وقال ابن عساكر ، نقلاً عن أحد معاصريه وملازميه : إنه صنف سبعين ألف ورقة كلها في الرد على الملاحدة ^(١١) .

كان الباقلاني متكلماً ومحدثاً وقاضياً ، ومشاركاً في أنواع العلوم ، وتدلنا قائمة كتبه التي بلغ عددها خمسة وخمسين مؤلفاً ، بين مصنف ورسالة على تنوع اختصاصاته وغزارة علمه ، وشدة عدائه للتيارات المعارضة للسنة ، فقد ذكر له المؤرخون كتباً في " الإنصاف في أسباب الخلاف " و " التمهيد في الرد على الملاحدة والمعتزلة والخوارج والمعتزلة " وهذان كتابان مطبوعان ، وله كتب مخطوطة ذكرها بروكلمان ^(١٢) مثل " مناقب الأئمة ودقائق الكلام " و " هدية المرشدين " و " البيان عن الفرق بين المعجزة والكرامة " ، و " كشف أسرار الباطنية " ، وكتاب " مذاهب

القرامطة " وعلى الرغم من استقصاء السيد أحمد صقر لمؤلفاته المفقودة التي بلغ عددها كما قلنا " ٥٥ " كتاباً إلا أنه لم يذكر كتابه " معاني القرآن " كما لم يذكره كاتب من المتقدمين أو المحدثين ، وقد ذكر الباقلاني نفسه هذا الكتاب في متن " إعجاز القرآن " ^(١٣) ومن المحتمل أن يكون كتابه " معاني القرآن " من الكتب التي كان قد أزمع تأليفها ولم يستكملها في حياته ، وأورد الشهرستاني في " الملل والنحل " طائفة من آرائه الكلامية ، وهذه الآراء تلقي ضوءاً على شدة تعصبه للأشعرية ، وقوة رده على المذاهب الأخرى ^(١٤) .

كما أورد ابن حزم في كتابه " الفصل " جملة من هذه الآراء ، ويفهم من آراء معاصريه فيه أنه كان شديد الوطء على المذاهب الطارئة ، وأن رده عليها كان شديد الوقع بليغ الأثر ، فقد وُصف بسيف السنة ولسان الأمة ، وعالم أهل الملة ^(١٥) ، وأنه أبرز متكلمي السنة ، وهو شمس الزمان ، وإمام العصر ^(١٦) ويقول أحد الشعراء في رثائه :
أنظر إلى صارم الإسلام مُنْعِماً
وانظر إلى ذرة الإسلام في الصدف ^(١٧)

والباقلاني نسبة إلى الباقلّي كما يقول ابن خلكان ^(١٨) ، وهي نسبة شاذة لأجل النون نظير قولهم في النسبة إلى صنعاء : صنعاني وإلى بهراء : بهراني ، وقد أنكر علماء صحة هذه النسبة ^(١٩) .

إعجاز القرآن قبل الباقلاني :

وبخصوص كتاب الباقلاني " إعجاز القرآن " فقد طبع بتحقيق السيد أحمد صقر ^(٢٠) وصدر في مصر ، وقدم له المحقق بمقدمة ضافية تحدث فيها عن مخطوطات الكتاب ، وعن المؤلف وأخباره ، وعن المؤلفات التي صنفت في إعجاز القرآن ، ككتاب " بيان إعجاز القرآن " للخطابي وكتاب " النكت في إعجاز القرآن " للرماني وكتاب " مجاز القرآن " لأبي

عبيدة^(٢١) وكتاب " نظم القرآن " للجاحظ ، وتطرق في مقدمته الموسعة أيضاً إلى ما قيل في كتاب " إعجاز القرآن " من آراء سواء من المتقدمين أم من المحدثين ، ومما فاتته في هذا أن يذكر تلك الآراء التي ساقها الدكتور زكي مبارك في ثنايا كتابه " النشر الفني في القرن الرابع " ^(٢٢) والتنبيه على ما فيها من الخلط ، والاضطراب ، والبعد عن الدقة في الحكم على آراء الباقلائي ومواقفه ، وبخاصة ما تعلّق منها بالسجع والفواصل ، ومسألة التفاوت وانعدامه بين أسلوب البشر وأسلوب القرآن . ^(٢٣)

بيان إعجاز القرآن :

والواقع أننا لكي نقدّر قيمة كتاب الباقلائي " إعجاز القرآن " يجب أن نلقي نظرة في الكتب التي ألفت قبله ، أو في عصره ، مما بقي ولم يضع ، وفي مقدمة ذلك الكتابان المذكوران : " بيان إعجاز القرآن " للخطابي " ٣٨٨ هـ " ، و " النكت في إعجاز القرآن ، للرّماني " ٣٨٦ هـ . أما كتاب الجاحظ ٢٥٥ هـ " نظم القرآن " فمن الكتب المفقودة ، وقد كان الخطابي معيّناً بالرد على العلل المتداولة لظاهرة الإعجاز ، ومنها علة الصرّفة ، وعلة الإخبار بالغيّب ، وعلة الإعجاز من جهة البلاغة ، فأما العلة الأولى فقد نفّاها نفيّاً قاطعاً ، وأثبت أنه لا يجوز القول بها ، كذلك نفى العلة الثانية مع التسليم بأن القرآن أخبر بالغيّب ، أما الإعجاز من جهة البلاغة فهو ما يقول به كثيرون من علماء أهل النظر ، وهو أقرب العلل إلى موضوعنا المنوط بالمقالة ، وهو ليس بمقنع ، وهو إشكال يحيل إلى إبهام ، ويقسم الخطابي الكلام إلى طبقات : العليا ، وهي التي تتسم بالفصاحة والعدوبة والسهولة ، والدنيا وهي الكلام الجائز ، الطلق ، المرسل ، وبلاغات القرآن ، في رأيه ، حازت " حصة من كل قسم من هذه الأقسام في حين أن كلام البشر لا يكون إلا في طبقة واحدة منها " وقد توجد هذه الفضائل الثلاث على التفرّق في أنواع الكلام ، فأما أن توجد مجموعة في

نوع واحد منه فلا توجد إلا في كلام العليم القدير الذي أحاط بكل شيء علماً ، وأحصى كلّ شيء عدداً ^(٢٤) .
معنى ذلك أن الخطابي يقرر اختلاف جنس الكلام ومرتبته في القرآن عن مراتب كلام البشر باشماله على المراتب كلها في الوقت الذي يتفرّد فيه كلامهم بمرتبة أو بأخرى .

الرّماني ومراتب البيان :-

وقد يكون هذا الذي أورده الخطابي قريباً مما ذهب إليه الرّماني في النكت " ٣٨٦ هـ " من تقسيمه البلاغة إلى ثلاث مراتب أو طبقات ، فمنها ما هو أعلى طبقة ، ومنها ما هو أدنى طبقة ، ومنها ما هو في الوسائط : بين أعلى طبقة وأدنى طبقة ، فما كان أعلاها طبقة فهو مُعْجَز ، وهو بلاغة القرآن ^(٢٥) وإذا قر في الذهن أن بلاغة القرآن أعلى البلاغات مرتبة فقد صار لازماً أن نوضح طبيعة البلاغات وأقسامها ، وهي عند الرّماني عشرة تبدأ بالإيجاز وتنتهي بحسن البيان ^(٢٦) ثم تناول هذه الأقسام دارساً محلاً ممثلاً بالشعر والنثر والقرآن ، مفسّداً آراء من يقولون بأن الإعجاز راجع إلى صرف العباد عن معارضة القرآن ، أو راجع إلى ما فيه من الإعلام بالغيوب ^(٢٧) ، فالقرآن ، في رأيه ، جنس من كلام العرب ، فقد كانت للعرب ضروب من الكلام منها الشعر ومنها السجع ومنها الخطب والرسائل ، ومنها المنشور الذي يدور بين الناس في الحديث ، فأتى القرآن بطريقة منفردة خارجة عن العادة ولها منزلة في الحس تفوق به كل طريقة ^(٢٨) .

المتفق والمفترق :-

ويبدو أن ثمة قاسماً مشتركاً بين كتابي الخطابي والرّماني ، ويتمثل هذا

القاسم المشترك في مراعاتهما لمراتب البيان ، وأن الكلام على طبقات منها معجز ، ومنها ما هو في مستوى بلاغات البشر ، ثم يتشابهان في نفي القول بالصرقة والإعلام بالغيب على أنهما دليلان على الإعجاز ، ويختلفان من حيث أن الأول لم ير في البلاغة وجهاً كافياً لتعليل الإعجاز بينما جعل الرّماني من البلاغة عنواناً للإعجاز " بلاغة القرآن " ، وتحدث في شؤون الاستعارة والإيجاز والمساواة والإطناب وغير ذلك ، وقد اتضحت فكرة أن يكون القرآن من جنس مغاير لجنس كلام العرب لدى الرّماني أكثر مما كانت واضحة لدى الخطابي . هذه الفكرة هي التي تبناها الباقلاني وطورها في كتابه " إعجاز القرآن " والواقع أنه لا يوجد دليل يؤكد به صحة هذا التبادل في الآراء بين المؤلفين الثلاثة ، وقد تكون هذه المعطيات مما شاع وعمّ تداوله بين المتكلمين والبلاغيين والنقاد في القرن الرابع الهجري ، ولا يستبعد أن يكون بعضهم قد أطلع على ما كتبه الآخر فاحتذاه ، وطور رأيه ومضى به شأواً أبعد لاقتناص فكرة جديدة توضح حقيقة الإعجاز ومدها .

الباقلاني ونفي التشبيه عن القرآن :-

ولأن الباقلاني فطّر على الجدل ، والمناظرة ، والاستنباط ، فقد رفض ، في بداية كتابه ، جلّ ما قيل من آراء حول إعجاز القرآن ، كالصرقة ، أو عدم الإعلام بالغيوب ، أو البلاغة ، وما شاكل ذلك ، وقد نعى على كثير من أدباء عصره قولهم بالآراء نقلاً وتقليداً لمن سبقوهم من غير رجوع إلى العقل والحكمة في مناقشة الآراء وتحليلها قبل الحكم عليها بالخطأ أو الصواب ، ولذلك عمد إلى الحجاج المنطقي في ردّه على تعليل وجوه الإعجاز ، وألقى برأيه المتمثل في تطويره فكرة الرّماني حول صلة الخطاب القرآني بكلام البشر ، مؤكداً أن القرآن نوع مغاير لكلام البشر من كل النواحي على الرغم من استعماله لألفاظهم ، وحروفهم ، وتراكيبهم ،

وبلاغتهم من مجاز ، واستعارة ، وتشبيه ، ومن إيجاز ومساواة ، ومن تصريف وتصريح وتوشيح ، ومن تفنن وابتداع ، فهذا كله يسلم الباقلاني بوجوده ، غير أنه ليس كافياً للإبانة عن وجوه الإعجاز ، فإذا صح أن يكون هذا مبيّناً عن وجه الاحسان في أقوال البشر من شعراء وخطباء فليس بجدير في أن يكشف وجوه الإعجاز ويملؤها في كلام ليس من كلامهم . ولا ينبغي على الباحث أو الدارس أن ينظر إلى القرآن بمقاييس تنطبق على كلام الناس من أشعار أو خطب ، فالبيان يمكنه أن يدل على مواطن الاستحسان في شعر الشاعر ، أو نثر النثر ، ولكنه مع وجوده في القرآن إلا أنه لا يكشف عن وجوه الإعجاز فيه ، كما أن الغريب أو المألوس من الألفاظ إذا كان يدل على مزية في الشعر والنثر فإنه لا يجوز أن يعد من وجوه الإعجاز القرآني سواء كثر في القرآن ، أو قلّ ، وكذلك السجع ، فهو إذا كان مما يستحب في أقوال الخطباء ، ورسائل البلغاء ، فلا يصح أن يقال في القرآن سجع ، وإن كانت الفواصل فيه تقوم مقام الأسجاع في كلام الناس فليست هي مصدر إعجازه ، وهنا نلاحظ تأثر الباقلاني بمذهبه الكلامي القائم على تنزيه الله ، سبحانه وتعالى ، عن كل ما يشوب صفاته من شوائب التشبيه ، ونحن نعلم أن للباقلاني كتاباً في الرد على المشبهة ، وهو في كتابه " إعجاز القرآن " حريص على نفي التشبيه عن الله سبحانه ، بنفي التشبيه عن كلامه ، والإصرار على تفرد قرآنه بأسلوب ليس من كلام الناس ، وبجنس ليس من جنس كلام العرب ، وقد اهتدى في تعليل هذا الرأي إلى القول بالأسلوب ، واستخدم هذا اللفظ عانياً به الطريقة التي ينظم فيها الكلام نظماً يجعله على نمط واحد ، ومن جنس واحد ، كيفما تصرف في الموضوعات ، واختلف من موقع إلى آخر .

النظر الأسلوبى :-

واهتم بداية بإيضاح فكرة " الأسلوب " بصفة عامة من خلال الكلام

على الشعر والنثر ، فمن الشعراء والكتّاب من يعرفون بطرائق كتابيّة لا تخفى على أهل البصيرة والأدب ، فقد يتعرف البصير به على طريقة الشاعر ونسجه في قصائده ، بما فيها تلك التي لم يقرأها من قبل ، ولا يرتاب في أنها من نظمه ، حتى وإن لم تنسب له ، أو تعزى إليه ، وهو يشبه هذا التعرف بتعرّف المرء على خطّ صاحب له ، وإن وضع بين عدد من الخطوط ، وهذا معناه أن الأسلوب الشخصي للكاتب أو الشاعر يعكس صفاته الذاتية ، مثلما تعكس الخطوط مهاراته التي لا يشاكله فيها أحد ^(٢٩) . ومن هنا فإن التشابه بين الطريقتين للشاعرين كابي تمام والبحرّي لا يمكن أن يقع أبداً ، وإذا وقع هذا الاشتباه فإنه لا يكون كاملاً ولا تاماً ففي القليل الذي يتركه كل واحد منهما في طريقته يكشفه ، ويفصح عن شخصيته ، ولكن مثل هذا الكشف لا يقع للإنسان العادي وإنما للخبير بصناعة الشعر ونقده .

يقول الباقلاني : " فإنه لا يخفى على أحد أن يميّز سبك أبي نواس من سبك ابن الرومي ، أو سبكه من سبك البحرّي ، ولا يخفى على أحد أن يميّز بين شعر الأعشى وشعر إمري القيس ، أو بين شعر النابغة و زهير ، أو بين شعر جرير والأخطل ، فلكل منهج معروف ، وطريق مألوف " ^(٣٠) . وما لا شك فيه أن ما قاله الباقلاني في القرن الرابع من وصف لطريقة الشاعر و الناشر الكتابية مقارب لما يقال في وصف الأسلوب ، وقد استخدم كلمة الأسلوب في نعت تلك الطريقة ^(٣١) غير مرة . ويفهم من حديثه أنه يعني بالأسلوب المظهر اللفظي للنص وسنأتي ببيان ذلك لاحقاً . ونظّل مع رأيه في الأسلوب والأسلوب الشخصي ، فقد أكد أن أسلوب كل شاعر أو ناثر متأثر بشخصيته وطبيعته النفسية ، وكلام الشاعر أو الكاتب " منبئ عن مكانته ، وعظم شأنه ، وعلو محله ، " بدليل أن الشاعر الحبّ ، الذي تنعكس شخصيته في شعره يكون غزله أكثر رقة وحسناً من غزل الشاعر غير الحب ، ولو صدر الغزل عن متكلف له فضحته ألفاظه ، وكشف عن تصنعه ، وهذا يصدق على الشجّاع يصف الحرب ، فلو قارنت بين وصف المتنبي والبحرّي لها لعرفت من ألفاظ الأول وطريقته أنه

من أهل الشجاعة ، وهذا ما لا تجده عند البحرّي ^(٣٢) والأمر شائع في طريقة ابن المعتز في الفخر من جهة أنه وريث خلافة تجعل الفخر مما يتعاطاه ^(٣٣) " والذي إذا صدر عن أهله ، وبدا من أصله ، وانتسب إلى ذويه سلم من التكلف ، وبانت فخامته وشوهد أثر الاستحقاق فيه ، وإذا صدر من متكلف ، وبدا من متصنع ، بان أثر الغرابة عليه ، وظهرت مخايل الاستيحاش فيه ^(٣٤) " . وقد يذهب بعض الباحثين إلى الظن بأن الباقلاني يتحدث هنا عن الصدق والكذب ، ولكن هذا الظن بعيد عن الصواب ، لأن ما يعنيه ليس الصدق الفني ، أو الواقعي ، وإنما أراد القول بأن سجيّة الشاعر وطباعه و خصائصه الذاتية في طريقة تحيّر للألفاظ ، فالأسلوب وليد المزاج الذاتي للشاعر أو الناثر ، ولذلك إذا كان أبو نواس ميّالاً بطبعه للشطارة ، والبطالة ، فإن نعتة للخمر هو المجال الذي يجود فيه ، ويُحسّن ، أما وصفه للمهامه ، والبوادي ، فشتان أن يقارن بوصف ذي الرّمة ^(٣٥) . وإذا خرج الشاعر أو الناثر عن الموضوع الذي يلائم طبعه وسجيته إلى غيره مما لا يناسبه و لا يوائمه اختلّ مظهره البياني لأن " الشيء في معدنه أعز ، وإلى مظانه أحنّ " ^(٣٦) . واللافت للنظر أن الباقلاني حين تكلم على الأسلوب الشخصي الذي يميّز كاتباً عن كاتب ، وشاعراً عن شاعر لم ينس أن بعض الشعراء ، أو كتاب الرسائل ، قد يتقاربون في الأساليب ولذلك نجده يتناول ما يُسمى بالأسلوب العصري ، أي الطريقة الكتابية التي تميز كتاب عصر من العصور ، يقول : " ولا يخفى على الرجل في زماننا الفصل بين رسائل عبد الحميد وطبقته ، ومن جاءوا بعده ، حتى إنه ليشتهه عليه ما بين رسائل ابن العميد ورسائل أهل عصره ، ومن برع بعده في صناعة الرسائل وتقدم في شأوها " ^(٣٧) . فالكتاب قد يتدانون ، بفضل التأثير والتأثير وتبادل المعرفة والخبرة ، فنصبح لكتاباتهم طريقة تميّزها عن غيرها من كتابات الحقب الأخرى ^(٣٨) .

أسلوب القرآن دليل إعجازه :-

وإكثار الباقلائي من الحديث عن الأسلوب الشخصي له مغزاه ، وهو أن يصل من خلال ذلك إلى أن لكل إنسان أسلوباً يميزه عن غيره ، وإن أسلوبه يختلف ويتغير على وفق الموضوع الذي يتناوله ، فإذا خرج منه إلى غيره اختلفت الطريقة ، وتبدل النظم ، وأن هذا كله متأثر بما طبع عليه المتكلم وجبل^(٣٩) .

فإذا صحَّ هذا كله من خلال الأمثلة والشواهد فإن إعجاز القرآن يتجلى في خروجه على هذه المواصفات التي تميز أساليب البشر ، فالقرآن منفرد بأسلوب ، وهو أسلوب يشهد بأنه من كلام ليس من جنس كلام العرب ، وإن كان يستخدم ألفاظهم وحروفهم التي يستخدمونها في شعرهم ونثرهم ، وخطبهم ، وكلامهم العادي ، وهذا الاختلاف ينشأ من كون صاحب الكلام هو الله الذي ليس " كمثل شيء " .

فإذا كان الكلام العادي ينبئ عن شخص المتكلم وصفاته فالأحرى بكلام الله - سبحانه أن ينبئ عن ذاته - تعالى - ومن هنا فإن أسلوب القرآن هو مظهر تفرد وتمييزه عن جنس الكلام الإنسي ، وهو سر إعجازه ، وسبب إخفاق القوم الفصحاء في معارضته والإتيان " بسورة بل بآية من مثله " فالقرآن معجز في أسلوبه الذي يسير على سُنن ونَمَطٍ متجانس ، دوغماً اختلال ، أو اضطراب ، أو تفاوت بين سورة وسورة ، أو آية و آية ، أو موضوع و موضوع ، فهو على الدوام منفرد بذلك الأسلوب^(٤٠) . وهو أسلوب مابين لأساليب سائر كلام العرب بما يتضمنه من تجاوزه من البلاغة الحد الذي يقدر عليه البشر^(٤١) . والأسلوب ليس بالبلاغة قطعاً لأنها صفة تدل على تميز العبارة المنفردة ، بينما الأسلوب مختص بمعنى آخر يشمل الفواتح والخواتم والمبادئ والمثاني والمطالع والوسائط والفواصل ، ويشمل ما في نظم السور من حسن التخلّص بين المعنى والمعنى ، وبين المؤتلف والمختلف ، والمتفق والمتسق^(٤٢) . ويكرر

الباقلاني أن أسلوب القرآن في هذا مابين لجميع الأساليب^(٤٣) .

الأسلوب هو المظهر اللفظي :-

والسؤال الذي نودّ أن نجيب عنه الآن هو : مالذي عناه الباقلائي بالأسلوب ؟ أهو المظهر اللفظي للنص أم ماذا ؟ في كثير من النصوص التي استشهد بها الباقلائي كمعلقة امرئ القيس ، وقصيدة البحري ، تناولها تناولاً قائماً على دراسة الجانب اللفظي والتركيب ، وما يعرض للكلام من فنون التركيب والاتساق والتناسب . وهذا تقريباً ما يجري التركيز عليه الآن في معظم الدراسات الأسلوبية ، وهي دراسات تعتمد على معرفة الأسلوب الشخصي ، والأسلوب العصري^(٤٤) ، والملاءمة بين الألفاظ ، والتناسب ، والوحدة في النص ، وآية حرص الباقلائي على درس المظهر اللفظي قوله : إن اختيار اللفظ ، وإحلاله الموقع المناسب في السياق ، هو أساس البلاغة ، والاحسان في البيان ، فإن " إحدى اللفظتين قد تنفرد في موضع ، وتزلّ عن مكان لا تزلّ عنه اللفظة الأخرى ، بل تتمكن فيه ، وتضرب بجوانها ، وتراها في مظانها ، وتجدها غير منازعة إلى أوطانها ، وتجدها الأخرى لو وُضعت موضعها في محل نفار ، ومرمى شراد ، ونايبة عن استقرار " ^(٤٥) . وهو محتاج في دراسة الأسلوب إلى مقاييس غاية في الضبط والاتقان ، فالبيان مرهون بأن يأتي كل شيء على قياس دقيق : فعذوبة الشعر قد تضع بنقصان حرف أو زيادة حرف ، فيصير إلى الكزازة ، وتعود ملاحظته ملوحة ، وفصاحته عيأ ، وبراعته تكلفاً ، وسلاسته تعسفاً ، وملاسته تلويحاً وتعقداً^(٤٦) ؟ . وأول ما ينبغي ملاحظته في القرآن انه أسلوب مغاير لأساليب الناس ، فهو لا يختلف ، ولا يتغير تبعاً للموضوع ، أو المناسبة ، وقد لمس الباقلائي صحة أنّ أي تغيير في المحتوى يتبعه تغيير في المظهر اللفظي للنص ، فإذا كان الشاعر برع في سياق معين ، ثم خرج منه إلى سياق آخر تغيرت ألفاظه ، وطرقه ، وقد يقصر عن المستوى الذي

عرف به إلى مستوى أدنى " ألا ترى أن الشاعر المفلق إذا جاء إلى الزهد قصر ، والأديب إذا تكلم في بيان الأحكام ، وذكر الحلال والحرام ، لم يكن كلامه فيه على حساب كلامه في غيره ، ونظم القرآن لا يفاوت في شيء ، ولا يتباين في أمر ، ولا يختل في حال ^(٤٧) .

ومن هنا فإن أسلوب القرآن الذي يختلف عن أسلوب الناس في ذلك ، أسلوب واحد في جميع سوره وآياته ، وهو أسلوب قائم على التزام ، والتناسب ، سواء فيما بين المحتوى أو تسلسل الألفاظ واطرادها في قوالب منظومة ، تتصل مقدماتها مع ما تنتهي إليه من أخبار الربوبية ، فالخروج من قصة إلى قصة ، أو من باب إلى باب ، يتم بطريقة قائمة على التناسب في نظم الفصل إلى الفصل ، بحيث يُصوّر لنا الفصل وصلاً ، هذا مع كون آياته وتراكيبه لو أفردت لكانت غاية في الحسن ^(٤٨) .

أسلوب القرآن يُميّزه عن كلام البشر :-

ويشير الباقلاني في غير موضع إلى ما يميّز القرآن عن غيره من الكلام فلو افرد جزء منه أو عُشر أو آية أو كلمة لاحتفظ هذا المتفرد بمزاياه الأسلوبية ، ولو أعيد إلي ما يسبقه أو يلحقه من أجزاء لكان على ما هو من غاية الحسن وعِظَم الإعجاز ، فهو وصف يطلق على القرآن كاملاً ومجزأً ، وكان التحدي للمشرّكين أن يأتوا بسورة ثم آية منه ، إن الأسلوب - الذي هو المظهر اللفظي للكلام الإلهي - سمة لافتة للقرآن ، ولا يشاركه فيه كلام ، حتى اننا لو خلطنا شيئاً من القرآن بكلام الشعراء ، والبلغاء ، والأبيّاء ، برز من خلاله ، وبأن أنه من القرآن ، وكان الشعراء قد دأبوا على تضمين أشعارهم بعض آياته ، ومن المؤكد أن ذلك الاقتباس برهن دائماً على صحة القول بتفرد أسلوبه ، وتميزه على غيره ، يقول : " ولو لا ما أكره من تضمين القرآن في الشعر لأنشدتك ألفاظاً وقعت مضمنة ، لتعلم كيف تلوح عليه ، وكيف ترى بهجتها في أفنائها ، وكيف تنماز منه ،

حتى إنه لو تأمله من لم يقرأ القرآن لتبين أنه أجنبي عن الكلام الذي تضمّنه ^(٤٩) ، والواقع أن فكرة التفرد الأسلوبية ، والربط بين أسلوب الكلام والسمات الشخصية ، والذاتية ، للمتكلّم ، من الأمور التي جاءت وليدة الفكر الكلامي لدى الباقلاني ، لقد كان مشغولاً بفكرة التنزيه ، والردّ على من يشبهون الله - تعالى - بغيره من مخلوقاته ، هذه كلها أفكار كلامية مرتبطة بالصفات وكلام الله وغير ذلك فيتركيزه على فكرة أن القرآن كلامٌ مغاير لكلام العرب ، وإن كان مؤلفاً من حروفهم وألفاظهم ، ويأصراره على فكرة أن أسلوبه مغاير لكل الأساليب ومباين لها ، وأن ما ينطبق عليه من الوحدة والتجانس لا يتفق وأساليب البشر ، معناه انه يفصح عن ذات متكلمة مغايرة لطبائع البشر العاديين . وفي ذلك إثبات أن القرآن معجزة لا يمكن أن تكون من نتاج البشر وأن هذه المعجزة تنبئ عن صفات الخالق ، وقد طوّر عبد القاهر " ٤٧١ هـ " الجرجاني هذه الفكرة وهي فكرة أن الأسلوب القرآني هو الدليل الساطع على إعجازه ، واقتبس لفظة " النظم " التي استخدمها الباقلاني مراراً وتكراراً ، وكانت في الأصل مما استخدمه الجاحظ في وصف كتابه " نظم القرآن " . وأسهب عبد القاهر في شرح " النظم " الذي جعله لفظاً أعم من لفظ الأسلوب . وتناول أيضاً فكرة " الوصل والفصل " والتناسب والشمول . وتناول التفاوت ، وكل ذلك من الأمور التي ألع إليها الباقلاني ، ومن قبله الخطابي والرّماني .

الهوامش :

- ١- احسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ص ٣٤٥-٣٥٤ .
- ٢- أبو سليمان الخطابي : هو محمد بن محمد أبو سليمان الخطابي ، مؤلف " بيان اعجاز القرآن " طبع مع رسالة الرماني المسماة بالنكت في اعجاز القرآن ورسالة عبد القاهر الجرجاني المسماة " الرسالة الشافية " بتحقيق د . محمد خلف الله و د . محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، دون تاريخ . انظر الزركشي الرهان في علم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل ، دار المعرفة ، بيروت ، ط ٢ ، ج ٢ ، ص ١٠١ .
- ٣- توفي سنة (٣٨٢ هـ) وهو كتاب " النكت " انظر الهامش السابق.
- ٤- البغدادي : تاريخ بغداد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، دت ، ج ٥ ، ص ٣٧٩ .
- ٥- المصدر السابق ، وانظر = ابن عساكر ، تبين كذب المفتري فيما نسب إلى الإمام أبي الحسن الأشعري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٤ . وابن خلكان : وفيات الأعيان ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ج ٤ ، ص ٢٦٥ .
- ٨- أبو الحسن الأشعري : توفي سنة (٣٤٤ هـ) واسمه علي بن اسماعيل ينسب إلى أبي موسى الأشعري رأس الفرقة الأشعرية له رأيه الخاص في الصفات الإلهية خالف فيها مذهب الاعتزال ، من أشهر مؤلفاته كتاب " مقالات الاسلاميين واختلاف المصلين " والإنابة عن أصول الديانة " انظر ترجمته = الشهرستاني : الملل والنحل ، تحقيق محمد كيلاني ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ج ١ ، ص ٩٤ - ١٠٣ .
- ٩- راجع في هذا الشأن = البغدادي : الفرق بين الفرق ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ج ١ ، ص ٩٥ .
- ١٠- ابن عساكر ، المصدر السابق ، ص ٢١٩ .
- ١١- المصدر السابق ، ص ٢٢١ .
- ١٢- بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة يعقوب بكر ، ورمضان عبد التواب ، دار المعارف ، مصر ، ج ٤ ، ص ٥١ - ٥٢ .
- ١٣- أبو بكر الباقلاني : اعجاز القرآن ، تحقيق سيد احمد صقر ، دار المعارف :

- مصر ، ط ٣ ، ١٩٧١ ، ص ٢٠٨ .
- ١٤- الشهرستاني : المصدر السابق ، ٩٥/١ .
- ١٥- ابن عساكر : المصدر السابق ، ص ٢١٩ .
- ١٦- البغدادي : الفرق بين الفرق (مصدر سابق) ص ٣٦٤ .
- ١٧- ابن الأثير : الكامل في التاريخ ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ج ٤ ، ص ٢٦٩ .
- ١٨- ابن خلكان ، المصدر السابق ، ج ٤ ، ص ٢٦٩ .
- ١٩- وهذا الرأي لا يجمع عليه النحاة ، فقد ورد في القرآن الكريم بناء النسبة على هذا النسق فقال " ربايون " و " ربّيون " . انظر الآية ٤٤ من سورة المائدة .
- ٢٠- صدرت الطبعة الأولى منه في القاهرة عام ١٩٥٤ .
- ٢١- أبو عبيدة معمر بن المثنى توفي سنة ٢٠٨ هـ ، كان من أعلم الناس باللغة والأنساب وأيام العرب ، ألف " مجاز القرآن " وكان الظن بأن الكتاب مفقود ، وتم العثور عليه مؤخراً ، وهو مطبوع ، انظر ترجمته في إعجام الأعلام لمحمود مصطفى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٥٥ .
- ٢٢- زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع ، ط ٢ ، بيروت ٧٢-٩٩ .
- ٢٣- بعد صدور طبعة الكتاب ظهرت دراسات عن الباقلاني ، منها حفني محمد شرف ، اعجاز القرآن البياني ، مصر ، ١٩٧٠ ، ص ص ٧١ - ٨٦ و عائشة عبد الرحمن : الاعجاز البياني للقرآن ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧١ ، ص ١٠٧ .
- ٢٤- الخطابي ، بيان اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل حققها د. محمد احمد خلف الله (مرجع سابق) ، ص ٢٤ .
- ٢٥- الرماني : النكت في اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل (المصدر السابق) ص ٦٩ .
- ٢٦- المصدر السابق نفسه ص ٧٠ .
- ٢٧- المصدر السابق نفسه ص ١٠٩ .
- ٢٨- المصدر السابق نفسه ص ١٠٢ .
- ٢٩- الباقلاني : المصدر السابق . ص ١٢١ .

عبد القاهر الجرجاني نظرية النظم

مقدمة :-

لئن كان عبد القاهر الجرجاني من رجال النقد الأدبي المتأخرين (ت ٤٧١ هـ) فقد عمد إلى ما لم يسبقه إليه أحد من المتقدمين ، فأنشأ علماً أدبياً جديداً حار فيما يُسميه .. فمرةً يسميه علم البيان ، ومرة علم المعاني ، ومرة يكتفي عنه بعلم النظم ، أو العلم بالنسق والأساليب ..^(١) ، على أن هذه التسميات ، وإن لم يتطرق إليها عبد القاهر مباشرة ، فقد أوماً إليها بالتلميح تارة ، وبالتصريح طوراً .

ولم يشأ لعلمه هذا أن يُتناول من حيث هو امتداداً طبيعياً لمدرسة البحث البلاغي التي نشأت في عصر الجاحظ واستمرت إلى عصره هو .. وانما أعلن القطيعة مع ما سبق من أبحاث .. بحيث جاء كتابه محاولة جديدة للتأصيل البلاغي والنقدي .

ففي أول الأمر أعلن عبد القاهر خروجه على آراء الأقدمين ، واتهمهم بأنهم يقلدون بعضهم بعضاً من غير روية أو تفكير . وأن العلم

* نشر هذا البحث في المجلة الثقافية ، عمان ، كانون ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٥٥-٦٨ .

- ٣٠- المصدر السابق ص ١٢١ .
- ٣١- المصدر السابق ص ٢٠٩ و ٢١٦ و ٢٨٦ .
- ٣٢- المصدر السابق ص ٢٧٨ .
- ٣٣- المصدر السابق ص ٢٧٩ .
- ٣٤- المصدر السابق ص ٢٨٠ .
- ٣٥- المصدر السابق ص ٢٨٠ .
- ٣٦- المصدر السابق ص ٢١١ .
- ٣٧- المصدر السابق ص ١٢١ .
- ٣٨- المصدر السابق ص ١٢٢ .
- ٣٩- المصدر السابق ص ٢٠٠ .
- ٤٠- المصدر السابق ص ٢٠٥ .
- ٤١- المصدر السابق ص ٢٨٦ .
- ٤٢- المصدر السابق ص ٣٠٠ .
- ٤٣- المصدر السابق ص ٢١٦ .

٤٤- للإستزادة انظر = غراهام هـ: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ولا سيما الفصلين الثالث والرابع ، وكلامه على الأسلوب الشخصي ، وأسلوب الفترة ص ص ٢٩-٥٨ .

- ٤٥- أبو بكر الباقلائي : المصدر السابق ، ص ٢٢٠ .
- ٤٦- المصدر السابق ص ٢٢٠ .
- ٤٧- المصدر السابق ص ٢٠٠ .
- ٤٨- المصدر السابق ص ١٩٠ .
- ٤٩- المصدر السابق ص ٢٠٥ .

بالبين أمر يرجع فيه الإنسان إلى العقل والذوق والفتنة لا إلى التردد الأعمى .^(٢) ثم أنهم لا يتعمقون في فهم الأمور ، بل ينظرون إلى نسق الألفاظ كمن ينظر إلى خيال الشيء فيحسبه الشيء ذاته .^(٣)

ويتجلى رفضه لمواقف الأقدمين في غير موضع . ففي تناوله لمسألة السرقات الشعرية ينكر عليهم كثيراً من الآراء . ويقف عند قول العلماء " إن من أخذ معنى عارياً فكساه لفظاً من عنده ، كان أحق به " فيعلق قائلاً : " وهذا كلام مشهور متداول يقرأه الصبيان ، ثم لا نرى أحداً من هؤلاء الذين لهجوا بجعل الفضيلة في اللفظ يفكر في ذلك ويقول : من أين يُتصور أن يكون ههنا معنى عار من لفظ يدل عليه ؟ .^(٤)

وهذا الذي نقوله ليس من قبيل الاستنتاج ، أو استنتاج النص النقدي ، وإنما هو قول الجرجاني وتأكيده ، فقد نظر إلى صنيعه في "الإعجاز" على أنه تأصيل لفن جديد أو لمذهب في العلم طارئ ، وعَدَّ جهود الأقدمين مما يختلط فيه ظن العوام بأوهام الخواص . ورد على من يظن أن فيما يقوله الأقدمون الجواب الشافي عن أسئلة الناس في كل عصر وفي كل أوان ، وأن السلف لم يترك شيئاً للخلف ، أو أن الأول لم يدع شيئاً للآخر .. بقوله : " إنما العلم كالمعدن ، فكما أنه لا يمنعك أن ترى ألف وقر وقد أخرجت من معدن تبر أن تطلب فيه ، وأن تأخذ ولو كقدر ثومة ، وكذلك ينبغي أن يكون رأيك في طلب العلم " .^(٥)

وهذه النزعة (الإستمولوجية) تمثلت أيضاً في اتباع الشك أساساً لإبراز منهج نقدي على أنقاض منهج سابق ، فعمد إلى التشكيك فيمن قال إن الإعجاز يأتي من الألفاظ ، أو من المعاني ، كلا على حده^(٦) ، كما أتبع طريق التدرج في عرضه لنظرية النظم (أو الأسلوب) مع مراعاة الرأي الآخر بصورة مستمرة ، فهو جدلي في كل ما يعرض من آراء ، إذ يبدأ بعرض الرأي ثم يطرح سؤالاً معترضاً على هذا الرأي . ثم يجيب عنه ، وهكذا .. وتبعاً لذلك يمكننا أن نقول بمختصر العبارة : إن الجرجاني في " دلالة الإعجاز " يؤسس نظرية جديدة في النقد الأدبي ، البلاغي .. قائمة

على التحرر مما سبق ، وعلى الجدل في العرض ، وعلى العقل في التنظير .

اللغة والكلام :-

إن أول قضية أثارها عبد القاهر ، تمهيداً لعرض نظريته في " النظم " هي قضية التفريق بين " اللغة " و " الكلام " . فالكلام في نظره هو تعلق الألفاظ ، بعضها ببعض عن طريق العلاقات النحوية^(٧) ، وأن هذه العلاقات النحوية هي التي تسلك الكل في سياق ، وأن النحو موجود في منظوم كلام العرب ومنثوره والعلم به مشترك لدى العام والخاص ، ما دام الأمر كذلك فما الذي يجعل هذا الكلام يختلف عن ذلك ؟ ولماذا نصف كلاماً بأنه فصيح ، مبين ، ومعجز ، وكلاماً آخر بأنه عار من الإعجاز ، عاطل عن البيان ؟^(٨) والقرآن في ذاته - كلام يتكون من ألفاظ تنظمها قواعد النحو ، ومعان تنشأ عن هذا التعلق بين الألفاظ فما الذي جعل القرآن معجزاً ، مع أنه لم ينزل على العرب بألفاظ غير الألفاظ ، أو بنحو من غير النحو ؟^(٩)

فاللغة - إذن - شيء يشترك فيه العام والخاص ، وأما الكلام ففيه عنصر فردي يجعله يختلف عن كلام إنسان آخر ، ولهذا يقول عبد القاهر : إن العلم باللغة من حيث هي ألفاظ ، وقواعد ، لا يؤدي حتماً إلى جودة الكلام والشعر ، فأولئك الذين فضلوا شعر الأقدمين بحجة أنهم أعلم من المحدثين باللغة ، أو فضلوا شعر العرب على المولدين بحجة أنهم دخلاء عليها^(١٠) ، و " أن الدخيل في اللغة ، لا يبلغ مبلغ من نشأ عليها ، فقد أخطأوا خطأ كبيراً فليس الفضل في علم بالألفاظ اللغة أو قواعدها ، وإنما هو في طريقة الاختيار والتصرف بهاتيك القواعد ، وهاتيك الألفاظ .^(١١)

وقد فرق الجرجاني بين اللغة و الكلام في موضع آخر بشكل تم على ذكاء مدهش ... فنحن حين ننسب الكلام إلى قائله ، الشعر مثلاً ، لا ننسبه من حيث هو " كلم " ، وأوضاع لغوية ، ولكن من حيث توخى فيه

النظم " (١٢) ومعنى ذلك أن الكلمات التي يتألف منها القول الشعري ، هي كلمات ليست من خلق الشاعر وابتكاره ، وإنما من ابتكار واضعي اللغة ، المتواضعين على الكلم ، وإنما الذي يجعلنا ننسب القول الشعري للشاعر هو وضعه لهذه الألفاظ في نظم " سياق " من اختراعه الخاص ، كما أن قواعد النحو ومعانيه ليست من وضع الشاعر ، وإنما تصرفه بهذه الضوابط هو الذي يجعلنا نتميز بين شعر هذا الشاعر أو ذاك . (١٣)

وهذا معناه - بلغة اليوم - أن الجرجاني أدرك الصلة بين الاجتماعي والفرد في اللغة ، وهو مما يعدّ من كشوفات علم اللغة الحديث ، فهذا الذي ذكره نادى به الأب الشرعي لعلم اللغة الحديث فردنان دي سوسير Saussure (١٨٥٧ - ١٩١٣) حين قال في التفريق بين " اللغة " و " الكلام " ما يلي : " اللغة في ما هيها نظام اجتماعي ، مستقل عن الفرد ، في حين أن الكلام هو منها بمثابة التحقيق العيني الفردي .. ومعنى هذا أن اللغة تقنين اجتماعي ، أو مجموعة قوانين Codes في حين أن الكلام فعل فردي " . (١٤)

وقد شاع هذا التفريق بين اللغة والكلام بأسماء متعددة فهو عند جوستاف جيوم Guilanume تفريق بين اللغة والخطاب Language et discours وعند آخرين تفريق بين الجهاز والنص ، وعند شومسكي Chomsky طاقة القدرة Competence وطاقة الأداء (الانشائية) Performance ولدى جاكسون تفريق بين النمط Code والرسالة Message (١٥)

و إذا كان الكلام انتاجاً فردياً يستعمل مادة ، و ضوابط ، غير فردية ، فما الذي يجعل هذا النتاج الفردي يختلف عن ذاك ؟ يجب سوسير : بما أن الكلام الذي ينتجه الفرد ، بمحض إرادته ووعيه الخاص ، يخدم أهدافه ، فإنه يلجأ إلى طرائق تمكنه من استخدام تلك المادة ، وهاتيك الضوابط ، بما يتكيف ويناسب هذا الهدف (١٦) وفي نظرنا أنه لا يوجد فارق بين ما نسبه سوسير إلى الطرائق ، وأثرها في تمييز كلام و كلام ، أو شعر و شعر ، وما

قال به الجرجاني بشأن النظم .

وحديث عبد القاهر عن أثر قواعد النحو في تشخيص المعاني ، والخروج بالألفاظ عن مجرد الأصوات إلى أن تكون ألفاظاً متحدة بالمعاني ، ردّه أيضاً علماء اللغة المعاصرون ، والأسلوبيون الذين يتوكانون على هذا العلم الجديد ، فقد ذكر جيرو Guiroud في كتاب " مقالات عن الأسلوبية " أن علم النحو يخترق النص مضيئاً بعداً ثالثاً إلى بعدي المعنى ، واللفظ ، هو العمق ، مستقطباً عناية الأسلوبية على نحو ما " . (١٧)

ويقول في موضع ثانٍ " لا أسلوب دون نحو ، ولا نستطيع أن نثبت العكس ، فنزعم أنه لا وجود للنحو بلا أسلوب " (١٨) ، ويوضح علاقة النحو بالأسلوب في قوله : " النحو يضبط لنا قوانين الكلام بينما تتبع الأسلوبية وجوه التصرف به عند استعمال اللغة " (١٩) ، ويتفق فينو غرادوف Vinogradov مع عبد القاهر الجرجاني في طريقة النظر إلى النص الأدبي ، فقد أكد في كتابه " أهداف الأسلوبية " (١٩٢٢) على أن الأسلوب يتحدد في النص من خلال الروابط القائمة بين العناصر اللغوية المتفاعلة مع قوانين انتظامها (٢٠) : أي النحو .

النظم والأخلاق :-

ومن القضايا الكبرى التي وقف عندها عبد القاهر الجرجاني في كتابه القيم "دلائل الإعجاز" ما يمكن أن نسميه " المسألة الأفلاطونية " Platonian Problem وهي من المواقف التي تؤكد موقعه الأصولي (الأبنستمولوجي) الذي نوهنا به بادئ الأمر ، فقد ردّ في " الكلام عن الشعر " على أولئك الذين زهدوا في حفظ الشعر ، وروايته ، أو ذموا من يشتغل بهذا الفن ، فالذي يزهد في الشعر إما أن يزهد لما فيه من هزل الكلام و لغوه ، و إما أن يذمه لما فيه من أوزان تطرب القلب ، وتذهب باللب ، و إما أن ينتبه المرء لأخبار الشعراء فلا تسرّه ، فيحمله ذلك على

إلقاء الشعر من وراء ظهره ، ثم يرد الجرجاني على هذه الآراء بوضع يده على أول الطريق المهجسي الذي يسلكه الناقد (أو البلاغي) في دراسة الشعر ونقده .

فلا ينبغي - في رأيه - أن ننظر للشعر من وجهة النظر الأخلاقية ^(٢١) فالنثر الذي يتطرق لما يغضب هذا الأخلاقي أو ذاك أكثر من الشعر - وإذا صرفنا النظر عن الشعر فيجب أن نصرف النظر عن النثر أيضاً ، ثم إن قارئ الشعر ، مجرد ناقل لا صانع ، وكان أئمة المسلمين يتمثلون بالشعر ويروونه ^(٢٢) و كان الرسول (ص) على علم وافر به ^(٢٣) ، ويرد على من ذم الشعر لما فيه من الوزن المطرب الذي يعث بالعقل ، فيذكر بحقيقة غابت عن هؤلاء القادحين ، وهي أن الشعر ليس في الوزن فقط ، " وإنما دعوناك إلى اللفظ الجزل ، والقول الفصل ، والمنطق الحسن " ^(٢٤) ، ثم يقول في موضع ثان " فَلْيَقُلْ في الوزن ما شاء ، وليضعه حيث أراد ، فليس يعيننا أمره ، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه " ^(٢٥) .

ويرد على من زهد في الشعر لسبب يتعلق بأخبار الشعراء ، فدعاه إلى الفصل بين أخبار الشاعر وشعره عند الدراسة والرواية والتذوق ^(٢٦) ، فكما أننا لا ننصرف عن علم العلماء إذا لم ترضنا أخبارهم فكذلك يجب أن لا ننصرف عن شعر الشعراء ، وإذا قبلنا بالانصراف عن الشعر لانحراف الشعراء فأحر بنا أن نحذف شعراء الجاهلية من كتب المختارات و الدواوين . ^(٢٧)

وقد تكون هذه الآراء غير جديدة قياساً للنقد الأدبي عند العرب ، إلا أن عدّه " الشعرية " شيئاً أسمى من الوزن قول ينطوي على جانب كبير من الأهمية في عصر كان الشعر فيه يعتمد القافية و الوزن ، ورأيه الأخير أكثر أهمية من الأول إذ هو دعوة صريحة إلى نقد الشعر من الداخل ، واغفال العناصر الخارجية ، طبقاً لما نادى به الشكليون الروس الذين رفضوا كون الأدب تعبيراً عن حياة الأدباء ، أو بيناتهم ، أو عصورهم ، أو صدى للنظريات الفلسفية أو الدينية ، ودعوا للبحث عن البنى الحكائية

والأسلوبية ، و إلقاءية في الأثر الأدبي ، و يتفق قول الجرجاني هذا مع آراء الشكليين الألمان ، ومع أبحاث ريتشاردز و أتباعه من أصحاب النقد الجديد New Criticism ^(٢٨) و آراء الأسلوبيين المعاصرين الذين يدعون إلى تسليط الضوء على النص الأدبي ذاته معزولاً عن كل ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية ، أو نفسية ^(٢٩) ، ولسنا بحاجة ماسة للقول : إن أحدث مدارس النقد الغربي ، في أيامنا هذه ، تنادي بما سبق أن نادى به الجرجاني في هذا الموضوع .

نظرية النظم (أو الأسلوب) :-

إن الغاية من العلم الذي بشر عبد القاهر الجرجاني بظهوره على يديه في كتابه " دلائل الاعجاز " هي أن يزود المؤمن بهذا القرآن ، و إعجازه ، بالوسائل التي تمكنه من الدفاع عن هذا الاعجاز ، وإقامة الحجة عليه ، والبرهان ^(٣٠) .

فالقرآن معجزة ، وقد تحدى الله بها العرب فلم يستطيعوا أن يأتوا بسورة بل بآية من مثله ، وهو من ألفاظ ومعان ، وهذه الألفاظ يعرفها العرب ، ويستعملونها في نثر ، و نظم ، طبقاً لقواعد النحو و الإعراب ، فما الذي جعل القرآن معجزاً مع أنه لم ينزل بألفاظ غير الألفاظ ، أو بنحو غير النحو ؟ .

الجواب هو ، هذا الذي سماه " النظم " والنظم لا يتعلق بالمعنى ، أو باللفظ و إنما هو عام ، يشمل كل شيء في النص القرآني ، اللفظ ، السياق ، مبادئ الآيات ، المقاطع ، مجاري الألفاظ ... مواقع الكلم ، مساق كل خبر ، و كل مثل ، و " بهرهم أنهم تأملوه سورة سورة ، وعشرا عشرا ، و آية آية ، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينوب بها مكان ... أو لفظة ينكر لها شأن " ^(٣١) ، " ثم يصف النص القرآني بأنه نظام ، ملتزم ، محكم ، متقن .

ولما كان الأقدمون قد بالغوا في القول بأن إعجاز القرآن إنما جاء من " جهة الألفاظ " فقد استهل عبد القاهر الجرجاني بناءه لنظرية " النظم بالرد على من قال بتفضيل الألفاظ ، بادئاً رده بدراسة الألفاظ المفردة ، خارج السياق ، ليؤكد أن الألفاظ من غير سياق لا أهمية لها ، ولا تفاضل بينها ، وأن التفاوت و الأهمية يأتيان من علاقة اللفظة بما سبقها من ألفاظ ، وما يليها من ألفاظ ، فلا تجوز المقارنة مثلاً بين لفظة " ليث " و " أسد " وكلاهما تطلقان على " السبع " ، إلا إذا وضعنا في سياق ، مثلما أنه لا يجوز أن تفاضل بين كلمة " رجل " في العربية ونظيرتها في الفارسية من حيث الدلالة على الآدمي المذكور ... " فاللفظة لا يمكن أن توصف إلا باعتبار مكانها من النظم " .^(٣٢)

وهذه النظرة إلى اللفظ مفرداً تتطابق مع نظرية سوسير في تأكيده على تعلق الألفاظ ببعضها في الكلام، إن وصف عناصر اللغة لا يمكن أن يتم إلا بالنظر إلى علاقة كل عنصر بما عداه من عناصر أخرى، لأن واحداً من هذه العناصر لا يملك أي قيمة ذاتية إلا متقابلة مع العناصر الأخرى^(٣٣).

ويقف عبد القاهر الجرجاني عند كلمة : ابلعي " في قوله تعالى : " وقيل يا أرض ابلعي ماءك و يا سماء اقلعي " ، فهي كلمة باهرة ، و إنما اكتسبت هذه المزية من تعلقها بالألفاظ التي سبقتها و بالكلمة اللاحقة " اقلعي " ^(٣٤) وبعد أن يحلل هذه الآية تحليلاً دقيقاً يكرر ما سبق أن وكده من أن " الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ^(٣٥) . بدليل أن اللفظة قد تروق لك في موضع ، وتثقل عليك في موضع آخر ، وهذا الدليل الذي استند إليه عبد القاهر في الرد على من اعتبر للألفاظ قيمة في ذاتها - علاوة على انه دليل عقلي لا يقبل الدحض - فإنه من الأدلة التي أستند إليها الأسلوبيون في نظرتهم إلى النص، يقول G. Hough في كتابه Style and Stylistics " إن تأمل النص الأدبي يجب أن ينصب على العلاقات المتشابكة في ثنياه ، فاللفظة

التي لها تأثير السحر في بيت شعر من إحدى القصائد قد تكون حوشية في جملة أخرى، والتركيب الذي لا يوحى بشيء في نص من النصوص قد يكون وافر الإيجاء في عمل آخر ، ودراستنا للأسلوب يجب أن تنصب على هذه الظاهرة " ^(٣٦) .

ودليل آخر يستند إليه عبد القاهر ، وهو أن الألفاظ التي تحسن عند الشاعر قد يستعملها شاعر آخر فلا تروق ، " و لو أنها استحققت هذه المزية من حيث هي الفاظ لكانت إما أن تحسن أبداً ، أو لا تحسن أبداً ^(٣٧) . ثم يحترز عبد القاهر من أن يذهب القارئ للاعتقاد بأن النظم في الكلم كالنظم في أصوات الكلمة الواحدة . فهذا الأخير لا يخضع لقياس ، فلو أن واضع اللغة كان قد قال (ربض) مكان (ضرب) لما ترتب على ذلك فساد ، أو إحسان ، وأما نظم الكلم فليس هو " النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق ^(٣٨) وإنما نظم الكلام يأتي موافقاً لترتيب المعاني في النفس .. " بأن تتناسق في دلالاتها ، و تلتقي معانيها ، على الوجه الذي اقتضاه العقل " ^(٣٩) .

ونظم كهذا يستعان عليه بالفكر ، و إذا كان النظم خاضعاً للفكر ففيم يتلبس أبا المعاني أم بالألفاظ ؟ .

إن الإنسان - في نظر الجرجاني - لا يفكر إذا أراد أن يقول كلاماً إلا بالألفاظ ، وإن الألفاظ هي " أوعية المعاني " ^(٤٠) . و لا بد أن تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون أولاً مثله في النطق ، " فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعنى في النظم و الترتيب و أن تحتاج بعد ذلك إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالمعاني على نسقها فباطل من الظن " ^(٤١) .

و إذا كانت الألفاظ ، والمعاني ، تأخذ مواقعها من النظم سوية من حيث المكان و الزمان ، فإنه لا يجوز أن تعد الفصاحة من نصيب الألفاظ ، أو قسيمة بين الألفاظ و المعاني فيقال مثلاً " معنى لطيف و لفظ شريف " ^(٤٢) .

فمثل هاتيك الأقوال صدرت عن الأقدمين لأنهم لم يدركوا ذلك التواشج بين الألفاظ والمعاني ، وإن المعاني تستحيل الإبانة عنها إلا بالألفاظ " فكأنوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ " (٤٣) .

إلا أنه بعد هذا التحليل الدقيق لظاهرة الاهتمام باللفظ على حساب المعنى لم يشأ أن يتخلص نهائياً من فكرة الفصل بينهما ، فقد أعطى الأولوية للمعاني في أثناء النظم ، وأعتبر مواقع الألفاظ نابعة في النص من مواقع المعاني ، وذهب إلى الزعم بأنه المزية من " حيز المعاني دون الألفاظ " ، أما من أين تأتي المزية للمعاني فالجواب " من النظم " وهو الذي يضيف على الكلم ما يميزه من فصاحة وبيان ، وتعريفه : أن يضع الكلم في " الوضع الذي يقتضيه علم النحو " ، وإن أي فساد أو اضطراب يلحق بالنص إنما يأتي من سوء اتباع النحو ، أما إذا أحسن اتباع النحو فإن النظم يكون في غاية الجودة ، ثم اختار مقطوعة للبحرّي استعرض من خلالها تصرف الشاعر بقواعد النحو بما يجلو المعاني ويزيد من تناسق الأجزاء والمقاطع ، وطرائق النحو لا تحسن في النظم أو تسوء إلا بحسب الموقع من السياق ، فهي كالأصباغ التي تعمل منها الصور ، " فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج ، إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ ، ومواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجها لها ، وترتيبها إيها ، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو " (٤٨) .

فالمدح - إذن - يتصرف بوجوه النحو طبقاً لمبدأ الاختيار ، والانتقاء الذي يعليه عليه المعنى أو الغرض المقصود ، وهذا الذي نص عليه عبد القاهر - هنا - لا يختلف كثيراً عما نبه عليه النقاد الغربيون من حيث أن طاقة الإبداع أو الانشاء إنما تكمن في قدرة المتحدث على اختراق الأنماط المعجمية والنحوية للغة ، بعد أن يتمثل لنفسه لغة خاصة كلما عمد إلى التعبير (٤٩) .

و لاحظ عبد القاهر أيضاً أن مثل هذا النظم الحسن ، والتصرف بوجوه النحو لا يتأتى في العبارة الواحدة حسب ، أو في البيت بل يتجاوز ذلك إلى مجموعة الأبيات ، أو القطعة كاملة ، وفي هذه الحال لا تقضي للشاعر " بالحدق ، وسعة الذرع ، وشدة المنة ، حتى تستوفي القطعة " (٥٠) . وهذا القول ينطوي على دلالة كبيرة الأهمية في ذلك العصر الذي كان الناس فيه يتفقون على النظر للبيت الواحد لا للقصيدة ، وهو في هذا يتفق مع نظريات النقد في القرنين التاسع عشر والعشرين .

و التصرف بمعاني النحو ليس معناه الصواب ، ومطابقة الكلم للقواعد ، والتحرز من اللحن أو زيغ الإعراب ، وإنما يلجأ الناظم أو الناثر للتقديم والتأخير ، أو التعريف والتذكير أو الاستئناف ، وما شابه ذلك بطريقة ناتجة عن إعمال الروية والفكر لتلائم هذه الأساليب المعنى ، وفي هذه الحال فإن المزية تكون في النظم ، لكن كثرة من الناس يتشابه عليها الأمر فتظن المزية في الألفاظ (٥١) ، كالاستعارة مثلاً ، يظنون المزية في اللفظ المستعار ، وهذا غير دقيق ، فأهمية الاستعارة لا يمكن بيانها إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته ، وهنا يورد المؤلف مثالا جيداً ، هو قول الشاعر :

سالت عليه شعابُ الحَيِّ ، حينَ دعا أنصاره ، بوجوه كالذنانير (٥٢)

ثم يحلل هذه الاستعارة ، ويبرز قيمتها ، بالنظر إلى ما سبق من ألفاظ ، وما وضعت فيه من سياق قوي ، اقتضى تأخير بعض الكلم ، وتقديم بعضه ، والاعتراض بجملة " حين دعا أنصاره " وحرف الجر المتصل بكلمة وجوه ، ثم توقف عند قوله تعالى : " واشتعل الرأس شيباً " وبين خطأ الاعتقاد بأن مزية الآية تتبدى في الاستعارة " اشتعل " بينما الفضل - في رأيه - نابع من السياق الذي وضعت فيه ، كاسناد الاشتعال للرأس وتأخير " شيباً " لتتصب في آخر الجملة على التميز ، ولو أننا غيرنا ترتيب الألفاظ لتغير المعنى (٥٣) ، وهذا الذي ذكره الجرجاني لا يختلف عما ذكره كولردج في حديثه عن لغة الشعر (٥٤) ، أو ما ذكره

شومسكي Chomsky عند الحديث عن البنية العميقة في الجملة الواحدة " إن أي تغيير في التركيب النحوي ينتج عنه تغيير في الدلالة ، وإن أي مفردة تتغير في بنية ما تعني تغييراً في التركيب النحوي " (٥٥) .

ثم يمضي صاحب " دلائل الاعجاز " في دراسة أوجه التصرف بقواعد النحو ، فيقف عند التقديم والتأخير ، وأثرهما الجلي في جودة النظم ، ثم الحذف ، والاستفهام بأنواعه المتعددة ، ثم التقديم والتأخير المقترن بالنفي، والخبر المثبت ، وتقديم المسند إليه على المسند لغرض التأكيد والتقوية ، ثم تقديم " مثل " و " غير " المسند إليهما ، مع تقديم النكرة على الفعل ، وتقديم الفعل عليها ، كما يتوقف عند الجملة الحالية المقترنة بالواو ، وأخيراً : باب الفصل والوصل ، وجميع هذه المسائل التي وقف عندها تدخل فيما يعرف - اليوم - بنحو النص Grammar Text الذي يدرس القواعد بطريقة تهدف إلى ضبط قواعد البلاغة، والاهتمام بالدلالة أكثر من الاهتمام بالقاعدة من حيث هي نحو فقط .

بعد أن يوضح الجرجاني أن تصرف المتكلم بقواعد النحو هو الذي يشخص المعاني ، ويكسبها المزية على اللفظ ، يعود ثانية إلى الرد على من قصر المزية على الألفاظ ، فيرد على الجاحظ وأضرابه من الأقدمين ، ثم يرد على أولئك الذين حسبوا المزية في المعنى وحده ، وفي رأيه أنه لو كان هؤلاء وأولئك على صواب لانتفى الاعجاز عن القرآن ، وإنما الأمر في اعتقاده أنه كلما قوي المعنى قوي اللفظ ، ويوضح ذلك بمقارنة عبارتين في معنيين متقاربن اختلافًا فقط في النظم ، فجاءت إحدهما أبلغ من الأخرى (كان نقول مثلاً : اشتعلت النار في البيت ، واشتعل البيت ناراً) . (٥٦)

وقد استنتج من هذا التحليل ما سبق أن وكده من أن أي تبديل في الكلم سواء بانتقاء لفظة مكان أخرى ، أو بتقديم لفظة على أخرى ، يستتبع بالضرورة " زيادة في أصول المعاني " (٥٧) . ويلاحظ - هنا - مدى التقارب بين حديث عبد القاهر والناقد البريطاني Coleridge عن " لغة الشعر " في كتابه سيرة أدبية (ج ٢) Biographia Literaria (٥٨) كما

أن هذا الموقف - من عبد القاهر - أدى به إلى اكتشاف ما تحدث عنه الفيلسوف الإيطالي كروتشه من أن العمل الأدبي ظاهرة فردية لا يمكن أن تتكرر بأي صورة من الصور . فاليان - عند عبد القاهر - ليس كغيره من أنواع الصنائع يستطيع أن يؤتي بنماذج كثيرة للعمل الواحد (٥٩)

فالصانع يستطيع أن يصنع سواراً يقلد فيه سواراً معيناً تقليداً دقيقاً بحيث يبدو السواران من صنع يد واحدة ، في حين أن الأمر في البيان - والشعر - مستحيل . فإذا أراد أن يأتي بقطعة على مثال قطعة أخرى ، بألفاظ آخر ، كان ذلك " في غاية المحال " وقولهم عن الشاعر : " قد أتى بالمعنى بعينه ، وأداه على وجهه هو تسامح منهم " (٦٠) .

وقد لاحظ دارسو كتاب " دلائل الاعجاز " أن فيه شيئاً من تناقض، فهو يحط كثيراً من شأن الألفاظ ، ثم يعلي كثيراً من شأن المعاني (٦١) . ثم ينفي الاعجاز عن المعنى وحده ، ويخصر المزية - في بعض المواضع - بالمعنى ، وقد يكون المؤلف ألف كتابه على مراحل ، ولم يتمكن من إعادة النظر فيه ليفرغ نظريته في قالب منطقي متماسك . وحديثه عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني قاده إلى الحديث عما أسماه " معنى المعنى " وهو : " أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك إلى معنى آخر .. " (٦٢) .

ويؤكد أن هذه الخاصية من خواص النظم ، وإنما وهم كثيرون أنها مزية في الألفاظ . والدليل على ذلك أن " المجاز " و " الاستعارة " و " الكناية " التي تنكشف عن هذه الخواص ، تتغير مراميها بتغير السياق ، " أما إذا تغير النظم ، فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى ... " (٦٣) أي أن عبد القاهر توصل إلى ما يقابل مفهوم البنية العميقة للتركيب deep structure كما يسميه الغريون . فللعبرة الواحدة معنيان . أحدهما ظاهر والآخر باطن (٦٤) . كما ورد مصطلح " معنى المعنى " The meaning of meaning في كتابات ريتشاردز وغيره من أصحاب النقد الجديد .

و يؤكد من جهة أخرى مارسيل كروز Crossot في كتابه : (الأسلوب و التقنيات ١٩٧٤) على ما أكدته الجرجاني " من أن العناصر

الجمالية التي يصطنعها الأديب في عمله الفني - كالجواز والاستعارة - لا قيمة لها في ذاتها ، ولا تعدو أن تكون جزءاً من الفحوى " . (٦٥)

وقد عمق عبد القاهر الجرجاني هذه الفكرة بأن تطرق إلى دلالات الالفاظ اللغوية و دلالاتها في الأدب . (٦٦) و ذهب إلى أن الأولى "توقيفيه" يتساوى في معرفتها العام والخاص . أما في الأدب فإن للالفاظ معاني تدل على معان . ومن شرط البلاغة أن " يكون المعنى الأول الذي يجعله دليلاً على المعنى الثاني ، ووسيطاً بينك وبينه ، متمكناً في دلالاته " . (٦٧)

ولاحظ ، إلى جانب ذلك ، أن في النظم شيئاً آخر ، غير ارتباط اللفظ بالمعنى ... وإن المزية لا تكون لأحدهما دون الآخر ، فالتصرف بقواعد النحو ، ومعانيه ، له غاية جمالية تزيد اللفظ تمكناً في موقعه ، والمعنى قوة . وهذه الجمالية ليست نافلة ، وإنما هي أساسية تُحدث زيادة في " معنى المعنى " . (٦٨) فتكسر " حياة " في قوله تعالى : " و لتجدنهم أحرص الناس على حياة " أضفى عليها حسناً وروعة ، و لطف موقع ، لا يقادر قدرة ، وتجذب تعدد ذلك مع التعريف (٦٩) .

و يبدو أن عبد القاهر تنبأ بموقف الناس من هذا الاضطراب الذي يبدو عليه ، وهو يعارض الفصل بين المعنى و اللفظ حيناً ، ثم يفضل المعنى حيناً آخر . فأراد أن يطل هذه الشبهة بايضاح مقصوده من المعنى . فالمعاني التي يتحدث عنها ليست تلك التي نعثر عليها في معجمات اللغة . وإنما هي التي تنشأ " عن تعلق الالفاظ ببعضها عن طريق التصرف بوجوه النحو " .

و المعاني في نظره هي الفكر ، و الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة ، المجردة من النحو ، واعتماداً على ذلك يقرر أن التفسير لا يمكن أن يكون بديلاً للمفسر . أو في منزلته من حيث الفصاحة والبيان . لأن التفسير يقوم على إبطال النظم ، وتغيير العلاقات النحوية التي وضعها المنشى . وهذا التغيير الذي يحدثه المفسر يجعل التفسير أقل مزية من المادة المفسرة . وفي المادة المفسرة يكون " المعنى دالاً على معنى .. أما في التفسير فإن اللفظ هو

الدال على معنى .. (٧٢)

وقد عبر عن هذه الظاهرة " معنى المعنى " بكلمة أخرى غير محددة تحديداً دقيقاً وهي " الصورة " التي عني بها المعنى المباشر الذي ينشأ من تعلق الالفاظ ببعضها على أساس نحوي . وهذه الصورة توميء إلى ما أطلق عليه اصطلاح " معنى المعنى " .

الصورة في رأيه هي شكل المعنى ، وجهل الأقدمين بهذه الصورة هو الذي جعلهم يغالون في قصر المزية على اللفظ . بعبارة أخرى فإن عبد القاهر يقترح حلاً لهذا التناقض الطافي على السطح تحديداً جديداً لأبعاد النص الأدبي . و هذه الأبعاد هي " اللفظ ، والصورة ، والمعنى ، وإن خطأ السابقين يكمن في انهم لم يقولوا " إلا بالمعنى و اللفظ و لا ثالث (٧٣) لهما .

وهذا البعد الثالث الذي سماه " الصورة " هو الذي يجعل المعنى يختلف من سياق إلى سياق ، فإذا وقفنا عند جملتين متحدثتين في المعنى ، وكانت إحدهما أبلغ من الأخرى ، فإن مرد ذلك إلى كون أحد الشعاعين " قد صنع في المعنى و صور ، و الآخر قصر عن هذا الحد من البيان " (٧٤) ، ثم يستعمل كلمة " النسق " (٧٥) ، في التعبير عن شكل المعنى ، كما استعمل " النظم " في مواضع كثيرة من الكتاب .. وفي مواضع استعمل لفظ الأسلوب . ويعني بالأسلوب : " الضرب من النظم و الطريقة فيه " (٧٦) . فالاحتذاء هو أن يعمد الشاعر إلى أسلوب شاعر آخر فيجنيء به في شعره . (٧٧) و قد يأخذ الشاعر الأسلوب و لا يأخذ المعنى (٧٨) . ولهذا ثمة فرق كبير بين احتذاء الأسلوب و السرقة في الشعر (٧٩) .

خاتمة :-

و إعادة النظر فيما سبق من آراء سلكها عبد القاهر الجرجاني في بنائه لنظرية " النظم " يوضح كثيراً من الحقائق :

١- إن عبد القاهر الجرجاني لم يعزل الدراسات البلاغية و النقدية

عن النحو الوظيفي بل عَبرَ عن تشابك هذه الفروع في علم واحد هو علم النظم ، أو العلم بالانساق والأساليب .

٢- يستخف عبد القاهر بمسألة الفصل بين اللفظ والمعنى . ولا يرى الإعجاز في أيّ منهما على حدة . وإن كان مَالَ إلى المعنى ، وأظهر شيئاً من المحاباة تجاه المعاني فإن ذلك راجع إلى تمييزه للمعنى المعجمي للالفاظ (الدال) عن " معنى المعنى " الذي يستدل عليه من النظم أو السياق .

٣- يرفض عبد القاهر ثنائية النص ، وتقسيمه إلى لفظ ومعنى فقط لأن هناك بعداً ثالثاً لم يلتفت إليه الاقدمون وهو " الصورة " .

٤- ثمة فرق كبير بين اللغة و الادب ، وإن الالفاظ والقواعد النحوية لا قيمة لها في معجمات اللغة و كتب النحو ، وإنما مدار الأمر وقف على وضع هذه المواد الأولية في نظم أو نسق يتصرف فيه الأديب بوجوه النحو واللفظ .

٥- نستنتج من ذلك أن العلم باللغة من مفردات و قواعد نحو ، وصرف ، وعروض ، وبديع ، وبيان ، لا يفضي بالضرورة للاجادة في الشعر . لان القدرة على الامام بالمادة ليست كالقدرة على التصرف بالنظم والانساق .

٦- عناصر اللغة كلها من مفردات أو قواعد نحو ومجاز واستعارة لا قيمة لها في ذاتها وإنما تستمد قيمتها في السياق .

٧- العمل الأدبي ظاهرة فردية و مطلقة لا يمكن أن تتكرر حتى من الشاعر نفسه ، واحتذاء شاعر لشاعر آخر يكون بأخذ الأسلوب عنه وهو " الضرب من النظم والطريقة فيه " . و الذي يميز شاعراً هو النظم أو الأسلوب وإن مهمة الناقد البلاغي هي البحث في الأسلوب عوضاً عن الخوض في السرق الشعري .

٨- إعجاز القرآن كامن في نظمه ، في أسلوبه ، في شكل المعاني ، ومعاني المعاني ، ولا يجب على من يؤمن باعجاز القرآن أن يستفرد عنصراً

منه بالاعجاز ، لأن هذا ينفي الاعجاز عنه كلية من حيث أن كل عناصره و أجزائه تتفاعل في نظم متسق واحد و سياق يشمله أسلوب خاص .

٩- يتطابق الكثير من آراء عبد القاهر الجرجاني ، وأنظاره ، في وجوه النظم و الأسلوب و علاقة ذلك باللغة و النحو و البلاغة مع آراء البنيويين المعاصرين ، و الأسلوبيين المجددين في النقد الأدبي و البلاغي . ولو لم يكن لعبد القاهر من مآثره غير اهتدائه لمركزات نظرية الأسلوب الأساسية - قبل تسعة قرون - لكفاه ذلك فخراً ، فكيف إذا أدركنا أنه وضع علم البيان و النظم في الموضع الصحيح بعد أن كان السابقون قد وضعوه في المسار الخاطئ ؟

الهوامش :-

- (١) سنقف عند هذه التسميات فيما بعد.
- (٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ط دار المعرفة / بيروت ١٩٨١ ص (٣٥٧ - ٣٥٨) .
- (٣) المرجع نفسه ص ٣٦٠ .
- (٤) المرجع نفسه ص ٣٦٩ .
- (٥) المرجع نفسه ص ٢٢٦ .
- (٦) المرجع نفسه ص ٣٦ .
- (٧) المرجع نفسه ص ص ق - ث .
- (٨) المرجع نفسه ص ص ٣-٨ .
- (٩) المرجع نفسه ص ٣٢ .
- (١٠) المرجع نفسه ص ١٩٢ .
- (١١) المرجع نفسه ص ١٩٣ .
- (١٢) المرجع نفسه ص ٢٧٧ .
- (١٣) المرجع نفسه ص ص ٢٧٨ - ٢٧٩ .
- (١٤) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، الطبعة الأولى ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ص ٤٨ و أنظر أيضاً : عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ط ١ ، تونس ، الدار العربية للكتاب ص ٣٤ . و انظر Hough ، في Style and Stylistics لندن ، ١٩٧٢ ، ص ص ٢٤-٢٥ .
- (١٥) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ص ٥١ .
- (١٦) Hough ، Ibid ، pp ٢٤
- (١٧) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ص ٥١ .
- (١٨) المرجع نفسه ص ٥٢ .
- (١٩) الهامش السابق ذاته .
- (٢٠) المرجع نفسه ص ٧٨ و انظر الترجمة العربية للكتاب The Theory Of

Literature / ص ص ٢٢٧-٢٣٨

- (٢١) دلائل الإعجاز ص ٩ .
- (٢٢) المرجع نفسه ص ١٠ .
- (٢٣) المرجع نفسه ص ١٧ .
- (٢٤) المرجع نفسه ص ٢٠ .
- (٢٥) المرجع نفسه ص ٢٠ .
- (٢٦) المرجع نفسه ص ٢٣ .
- (٢٧) المرجع نفسه ص ٢٧ .
- (٢٨) مورييس أبو ناظر / الألسنية و النقد الأدبي ، دار النهار للنشر ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٩ ص ٥-٨ .
- (٢٩) عبد السلام المسدي / الأسلوبية و الأسلوب ص ٣١ .
- (٣٠) دلائل الإعجاز ، ص ص ٣-٨ .
- (٣١) نفس المرجع : ص ٣٢ .
- (٣٢) دلائل الإعجاز ص ٣٦ .
- (٣٣) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ص ٢٥ .
- (٣٤) دلائل الإعجاز ص ص ٣٦-٣٧ .
- (٣٥) المرجع نفسه ص ٣٨ .
- (٣٦) هو : الأسلوب و الأسلوبية Graham Hough , Ibid : p12
- (٣٧) دلائل الإعجاز ص ٣٩ ، وانظر ص ٣٦٨ و ص ٣٦٩ .
- (٣٨) المرجع نفسه ص ٤٠ .
- (٣٩) المرجع نفسه ص ٤١ .
- (٤٠) المرجع نفسه ص ٤٢ .
- (٤١) المرجع نفسه ص ٤٣ .
- (٤٢) المرجع نفسه ص ٥٢ .
- (٤٣) المرجع نفسه ص ٥١ .
- (٤٤) المرجع نفسه ص ٥١ .

- (٦٩) المرجع نفسه ص ٢٢٣ .
 (٧٠) المرجع نفسه ص ٣١٢ .
 (٧١) المرجع نفسه ص ٣٢٧ - ٣٢٨ .
 (٧٢) المرجع نفسه ص ٣٤١ .
 (٧٣) دلائل الاعجاز ص ٣٦٨ .
 (٧٤) المرجع ذاته ص ٣٧٤ .
 (٧٥) المرجع نفسه ص ٣٨٥ ، وانظر ٣٦٣ و ٣٦٤ .
 (٧٦) المرجع نفسه ص ٣٦١ .
 (٧٧) المرجع نفسه ص ٣٦١ .
 (٧٨) المرجع نفسه ص ٣٦٢ .
 (٧٩) المرجع نفسه ص ٣٦٢ .

- (٤٥) المرجع نفسه ص ٦٤ ، وانظر أيضاً ص ٤٠٣ .
 (٤٦) المرجع نفسه ص ٦٥ .
 (٤٧) المرجع نفسه ص ٦٧ - ٦٨ .
 (٤٨) المرجع نفسه ص ٧٠ .
 (٤٩) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ص ٥٦ وانظر ما سبق عن جيرو Guired
 (٥٠) دلائل الاعجاز ، ص ٩٠ .
 (٥١) دلائل الاعجاز ص ٧٧ .
 (٥٢) المرجع نفسه ص ص ٧٨ - ٧٩ .
 (٥٣) المرجع نفسه ص ٨٠ .
 (٥٤) Coleridge : Biographia Literaria . CHX . V2, P 43
 (٥٥) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية : ص ٧٥ .
 (٥٦) دلائل الاعجاز ، ص ص ١٩٨ - ١٩٩ .
 (٥٧) المرجع نفسه ص ٢٠٠ .
 (٥٨) كولردج : سيرة أدبية ٤٣ . Coleridge: Ibid, p .
 (٥٩) المحمل في فلسفة الفن: ت سامي الدروبي ط ١ دار الفكر ، القاهرة ١٩٤٧
 ص(٨) وانظر ص (٧٣) .
 (٦٠) دلائل الاعجاز ص ٢٠١ .
 (٦١) عبد الكريم سالم : " عبد القاهر الجرجاني من خلال أسرار البلاغة (ماجستير)،
 تاريخ ١٩٧٧/٧/٣ ، مكتبة الجامعة الأردنية ، ص ص ٩٢ - ٩٤ .
 (٦٢) دلائل الاعجاز / ص ٢٠٣ .
 (٦٣) المرجع نفسه ، ص ٣٠٥ .
 (٦٤) غراهام هو : Houge. Style and Stylistics P .
 (٦٥) غراهام هو . Ibid, P. ٢٩ .
 (٦٦) دلائل الاعجاز ص ٢٠٦ .
 (٦٧) المرجع نفسه / ص ٢١٧ .
 (٦٨) المرجع نفسه / ص ٢٢١ - ٢٢٢ .

حازم القرطاجني التماسك النصي

يؤخذ على البلاغة - في كثير من الكتابات المعاصرة - انها لم تنظر إلى العمل الأدبي نظرة شمولية ، أو كلية ، تهتم بوحده ، وكيانه المتنامي . وأن قصارى ما تفعله هو الوقوف على الجملة المؤلفة من المسند والمُسند إليه ، فتدرس أحوالهما من حيث الحذف والذكر ، أو التقديم ، والتأخير ، وتأثير المبني في المعنى ، وتقف كذلك على الجملة المركبة من مشبه ومشبه به ، فتسهب في الحديث عن أركان هذه الجملة ، من حيث علاقة المشبه بالمشبه به وحذف أحدهما وذكر الآخر ، أو حذف الأداة ، وتصنيف صور البيان ، والتمييز بين الحقيقة واعجاز ، وهذا كله مما أفاد علماً واسعاً بخصائص الأسلوب وتفسير التفاوت والاختلاف بين كاتب وآخر ، أو شاعر وآخر .

على أن هذه النظرة ، المعاصرة ، إلى البلاغة لا تخلو من تهمة ، مصدرها سوء الظن . فليست البلاغة - عموماً - من هذا النوع ، الذي لا يوجه الاهتمام إلا إلى مسائل جزئية في النص الأدبي . ويذكر غير واحد ، من المعاصرين ، فضل البلاغة ، قديماً في توجيه النظر نحو معرفة القواعد التي تهيئ للمبدع أن ينظم نصه الشعري ، أو النثري ، على وفق الأصول التي تتبع عند التلقي ، والتفهيم ، والتفاعل بين القارئ والمنجز الإبداعي . وفي

هذا المنحى ينوّهون بجهود البلاغي القديم كونتليان الذي تطرق بوضوح إلى مسائل النص المتعلقة بتنظيمه الداخلي ، كالوضوح .. والفصاحة .. والرشاقة والملاءمة . وذهب إلى القول بأن النصوص تتفاضل فيما بينها تبعاً لقدرة المبدع على التصرف بالمادة المستخدمة في كتابة النص^(١) .

وهذا غير بعيد عما ذهب إليه الناقد ، الفيلسوف ، الاغريقي لونيانيوس في مقالة " الأسلوب الرفيع " . وفي البلاغة العربية برزت النظرة الشمولية إلى النص لدى غير واحد من البلاغيين . فعندما يتاح لنا النظر - مثلاً - في كتاب " إعجاز القرآن " للباقلاني - أبي بكر - توفي نحو (٤٠٣ هـ) نجد أنه يفرط إفراطاً كبيراً في التأكيد على النظرة الشمولية للقرآن الكريم ، مستبعداً جلّ ما رجح به البلاغيون - قبله - من ظنون في إشكالية الإعجاز ، مؤكداً أن خصائص الرشاقة والأسلوب ، التي تتكرر في القرآن كله ، حيثما أنعمنا النظر ، هي سبب الإعجاز ومصدره . وليس الإعلام بغيب ، أو أي شيء من هذا القبيل الذي لهج فيه غيره من السابقين في البحث حول " إعجاز القرآن " .

أما عبد القاهر الجرجاني (توفي ٤٧١ هـ) مؤلف " أسرار البلاغة " و " دلائل الإعجاز في علم المعاني " و " العوامل المنة " و " رسالة في إعجاز القرآن " وصاحب نظرية " النظم " التي كتب فيها و عنها غير واحد من المعاصرين ، وأهل النظر في البلاغة والنقد و علم اللسان ، فقد دعا إلى النظرة الشمولية التي تمكن القارئ من الوقوف على جماليات النص الأدبي . فهو - في نظره - لا يستطيع أن يحكم على المزية فيه من قراءة البيت ، أو الأبيات الأولى ، وإنما يقتضيه هذا النظر والانتظار حتى يقرأ بقية الأبيات . وقد لا يستطيع أن يقف على أسرار النص ما لم يستفرغ جهده في تأمل القطعة الأدبية كاملة ، وبعد ذلك يستطيع أن يتبين المزايا التي تجعله يقف على ما فيها من براعة النقش ، وجودة التصوير ، والتعبير .

(١) انظر ص ١٢٨ من هذا الكتاب

أما ضياء الدين بن الأثير (توفي ٦٣٧ هـ) فقد أنكر في كتابه "المثل السائر" ما كان ذهب إليه الجمهور، من أهل النظر البلاغي، من حيث أن البيت الشعري يجب أن يكون مستقلاً الاستقلال الكلي عن غيره من أبيات، وأنه لا يجوز أن يكتمل معناه في أول البيت الثاني - مثلاً - وأنكر ما عابه النقاد على الشعراء مما سَمَوْه "التضمين"، وهو ألا يكتمل المعنى بقافية البيت، بل يحتاج إلى الشطر الذي يليه. وذهب - ابن الأثير - إلى القول بأن علاقة البيت بالبيت كعلاقة الفقرة بالفقرة من النثر، فكما أنه يجوز للنثر أن يصل الفقرة بالفقرة، دون أن يُعد ذلك عيباً في نثره، فكذلك الشعر يستطيع الشاعر أن يعلق معنى البيت بالذي يليه. ولو صحَّ هذا النظر - في رأينا - لكانت القصيدة كالسبيكة الواحدة، لا يستطيع - كائن من كان - أن يدعي تفككها، وتشتت أجزائها، أو خلوها من وحدتها العضوية، وحدتها الحية، التي ينشدها المبدع، وتعين القارئ على التفاعل مع النص، تفاعلاً يجعله يقف على مزاياه المتمثلة في انضباطه، وتنظيمه الداخلي.

و ينفرد حازم القرطاجني (توفي ٦٨٤ هـ) مؤلف "المقصورة" و "القصيدة النحوية" و "التجنيس" و "القوافي" و كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" صاحب التصانيف البلاغية، والنحوية، والشعرية الكثيرة، أقول: ينفرد هذا الرجل عن البلاغيين بنظرة أكثر شمولاً للنص، تميزه عن غيره من أهل النظر في علوم البديع والبيان... فهو أول من قسم القصيدة العربية إلى "فصول" زعم أن لها أحكاماً في البناء. وأول من أدرك الصلة الرابطة بين مطلع القصيدة، وما سماه بالمقطع، وهو آخرها الذي يحمل في ثناياه الانطباع الأخير، والنهائي، عن القصيدة.

و الظاهر أن الذي شدّه إلى هذا التقسيم هو عنايته البالغة بحلّي القصيدة، وما ينبغي أن يوفره الشاعر في هذه الأجزاء، ليتنقل عبرها القارئ من جيد إلى أجود، ومن حسن إلى أحسن. لهذا فإن "التصريح" في المطلع لا بد منه، ولا بد من أن يصرف الشاعر جهداً كبيراً في تجويده

لا ليكون المصراع الثاني "مناسباً لالأول" ولكن ليكون المصراعان أيضاً مناسبين للمقطع الذي هو آخر القصيدة، زيادة على مناسبتها - أو ملاءمتها - لما أندرج من كلام في حشو القصيدة - الذي يمتد بين المطلع والمقطع - فكان حازماً أدرك بديهيته صلة ما بين خاتمة النص، والتدرج الداخلي للمعاني. فلا يجوز - في رأيه - أن تأتي هذه الخاتمة بانطباع لم يتولد عن مجمل الانطباعات الخاصة بفحوى القصيدة. وفي هذا يقول: "إنما وجب الاعتناء بهذا الموضوع لأنه منقطع الكلام وخاتمة، فالإساءة فيه مُعْغية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس، ولا شيء أقبح من كدر بُعد صفو، أو ترميد بُعد إنضاج". (ص ٢٨٥). ولهذا فإن الشاعر الذي لا يهتم بالمبدأ، أو المقطع، في نظره، ويختتم القصيدة - كيفما اتفق، ويبدأ - كيفما تيسر شاعر يفوته التجويد، والتحسين، الذي هو مطلب كل شاعر.

و بناؤه لهذه النظرة إلى الاستهلال، والخاتمة، قائم على أسس نفسية، تراعي شعور القارئ. ونمو التأثير العاطفي والوجداني للقصيدة فيه. فلا يسوغ أن يصدم القارئ بأحاسيس أو مشاعر متضاربة تركه صريع النظر غير المتوازنة إلى أجزاء النص. فمن طبيعة القارئ الاحساس والتجاوب مع المشاعر المتجانسة التي تفيض في جو، أو مناخ، خال من التقلبات العاصفة. وأود هنا أن أوضح ما ذهب إليه القرطاجني فأشير إلى قصيدة أبي الطيب المتنبي في مدح سيف الدولة، وبني كلاب. ففي هذه القصيدة نجد مثلاً جيداً على ملاءمة المطلع للمقطع، واتساقهما في غط واحد متجانس، متناسب مع ما في حشو القصيدة من مديح، فالشاعر استهل قصيدته بالقول:

بغيرك راعياً عبث الذئابُ و غيرك صارماً ثَلَمَ الضَرَابُ

ففي هذا المطلع نجد حُسْنَ التصريح، أولاً، ونجد المناسبة بين معنى البيت، وسائر أبيات القصيدة، بارزة على نحو لا يقبل الجدل، من جهة

ثانية ، امتدح سيف الدولة بصفتين : القيادة القوية التي تصون الرعية من العبث ، والفوضى ، وتعيد الخارجين عليه إلى الطاعة . و الصفة الثانية هي الشجاعة في الحرب ؟ . و إذا قرأنا بقية الأبيات ، بيتاً بيتاً ، وجدنا الشاعر إما أن يمدح بالشجاعة في الحرب ، أو القوة في القيادة ، لا غير . حتى في ثنائه على بني كلاب لا يشذ عن هذين الغرضين . فهو يعدّهم من نتاج قيادته الحكيمة ، وكرمه الفياض . وشجاعتهم في الحرب من نتاج قوته ، وشجاعته ، وتدابيره . وهم ، وإن هزموا في تلك الحرب ، إلا أن عذرهم - في تلك الهزيمة - يتأتى من كون الخصم الذي حاربوه ، وخرجوا عليه ، هو سيف الدولة الذي لا قبل لعدوّ بالصمود في وجهه ، ووجه جنده :

ولو غير الأمير غزا كلاباً ثناء عن شمسهم ضباب

أقول : إن هذا النسيج الذي تضاعفت خيوطه ، شيئاً فشيئاً ، بنمو القصيدة ، وتضاعّد تيارها من المبدأ - على وفق التعبير الذي استخدمه حازم - إلى المقطع - الذي هو انتهاء القصيدة - يقود القارئ إلى استخلاص العبرة من النص . وهذه العبرة هي أن من كان في مثل قيادة سيف الدولة ، وشجاعته ، يصعب على من كان في موضع بني كلاب أن يخرج عليه ، وأن للملك شرعة يُعدّ سيف الدولة القدوة فيها لغير ملوك عصره " إدارة لدفة حكم ، أو تصريفاً لآلة حرب ، لذا يقول الشاعر في آخر القصيدة ما يلي :

كذا فليسر من طلب المعالي ومثل سراك فليكن الطلابل

و في اسم الإشارة (كذا) لخص الشاعر المتنبي جُلّ ما ورد في قصيدته وفي كلمة (يسر) و (سراك) ردّنا إلى ما كان قد ذكره أولاً في غير موضع من القصيدة :

فبت لياليا لا نؤم فيها تحب بك المسومة العراب

و كلمة (طلاب) ردتنا إلى ما كان ذكره سابقاً في القصيدة : طلبتهم على الأمواه حتى تخوف أن تفتش السحاب

و الحق أن مثل هذا التوضيح - وإن كان يعد ، بمعنى من المعاني ، تدخلاً ، أو خروجاً على النص ، بعبارة أهل المسرح ، إلا أنه يرينا كيف يسهل توظيف فكرة حازم القرطاجني عن تناسب المطلع ، والمقطع ، في القصيدة ، للعبارة عن التنظيم الداخلي للنص ، و تعاضد أجزائه ، ومساندة بعضها بعضاً الآخر ، للكشف عن الدلالة الأدبية للأثر الفني .

من جهة أخرى نرى حازماً يفرد لمسألة الوحدات التي يتألف منها النص الشعري (فِصْلَة) من كتابه القيم عنوانها : " إحكام مباني الفصول ، وتحسين هيئاتها ، ووصل بعضها ببعض " . و هذه الفِصْلَة " تمتد فيما بين الصفحة (٢٨٧) و الصفحة (٣٠٠) . و الحق أن هذه الرقعة الممتدة من الكتاب ، قياساً بالملاحظات السريعة ، الطيارة ، التي وردت لدى غيره من البلاغيين من مؤلفاتهم ، وتصانيفهم ، تؤكد حجم الاعتناء الذي بذله حازم في إبراز وحدة النص الشعري ، وتنظيمه الذاتي ، الداخلي ، من حيث أن له بنية يمتاز بها عن غيره من وجوه الخطاب الكلامي المكتوب ، أو المنطوق .

فهو يقسم القصيدة الواحدة إلى (فصول) ولعله يعني بالفصل هنا ما عناه المحدثون بالبنية الكبرى macro - structure إذ " الفصل " الذي عرفناه في المؤلفات الأدبية هو الجزء من الكتاب ، قل ذلك أو كثر . أما الفصل في القصيدة ، فلا ينبغي له أن يكون كالفصل من الكتاب . وما يريده بكلمة الفصول ، هو : أن بعض أبيات القصيدة تلتقي ، و تترابط ، مؤلفة وحدة معنوية ، تكاد تكون مستقلة أو تستطيع أن تكون مستقلة عن بقية " الفصول " الأخرى في القصيدة .

فيإذا عدنا إلى قصيدة المتنبي السابقة قلنا : إن كلام الشاعر عن ملاحقة سيف الدولة لبني كلاب ، وظفره بهم (فِصْلَة) ، و إذا نظرنا في

كلامه عن القتال وجدناه (فِصْلَة) أيضاً ، وهكذا .. وكلامه على السبايا من نسائهم ، وموقفه منهن (فصلة) أيضاً ، وهكذا ... إلى أن نصل (مقطع) القصيدة الذي هو آخر بيت فيها .

ولا يحسن في نظر حازم أن يكون " الفصل " من القصيدة منبتاً عن الفصل الذي يليه ، فهو وإن تم تأليفه من جمل ، و عبارات ، مترابطة ، متواشجة ، إلا أنه بحاجة إلى ما يصله بالذي يليه . وهذا ما سماه حازم " الاطراد في تسويم رؤوس الفصول " . فهزمة الوصل بين رأس كل فُصْل و ذيل الذي قبله يجب أن تكون من البيان ، والظهور ، بحيث تقنع القارئ بتراطب الفصلين ، واتصالهما ببعض . ويتطابق هذا النظر تطابقاً - يكاد يكون - حرفياً مع ما يذهب إليه عالم اللسان الهولندي فان ديك Dijk في حديثه عن تراطب البنى المؤلفة لكل نص^(١) . وذلك في كتابه القيم " النص و السياق Text and Context (١٩٧٨) ذلك أن فان ديك يدعو إلى جعل كل بنية كبرى - وهي الاصطلاح المقابل لكلمة " الفصل " عند حازم - فضلاً عن كونها مترابطة من الداخل بالروابط النحوية ، و الزمنية ، و الصيغ الصرفية . والعلاقات المنطقية النسيية ، و الوظيفية - يدعو إلى جعلها مرتبطة بالبنية التي تليها ربطاً يبعث فيهما معاً علاقة الاطراد ، والتناسب . و لأن فان ديك لا يتحدث عن الشعر وحده ، وإنما يتحدث عن " النص " بصرف النظر عن جنسه الأدبي ، فإنه يستعرض نماذج من النثر القصصي . ويشير إلى الروابط النحوية التي تساعد على ربط البنى . ومنها الإحالة reference بواسطة الضمائر ، ويتحدث عن الدور الذي تقوم به العلامات الغرافيكية graphical في تمييز البنية الكبرى عن الأخرى ، و الربط فيما بينهما بعبارات يبدأ بها السطر الأول من الفقرة . ويشير ، أيضاً ، إلى استخدام بعض الظواهر الفونولوجية - كالتنغيم - لإشعار المستمع بالانتقال من بنية إلى أخرى في النص المنطوق .

(١) انظر ص ١٤١ من هذا الكتاب .

أما حازم ، فإنه يطبق هذه الفكرة - فكرة الربط بين الفصول ، المؤلفة للقصيدة الواحدة - على نص لأبي الطيب المتنبي ، وهو النص الذي يستهله الشاعر بقوله :

أغالبُ فيك الشوقَ ، والشوقُ أغلبُ

وأعجبُ من ذا الهجر ، والوصلُ أعجبُ

فهو في هذا الاستهلال يشير إلى الهجر . ونجده في " الفصل " الثاني من القصيدة يتعجب من سرعة البين . فجاء الاستفتاح مناسباً و مؤدياً إلى الفصل الثاني من القصيدة من حيث تكرار التعجب ، وذكر الرحيل ، والوداع .

و قد أدى ذكره الوداع في نهاية الفصل الثاني من القصيدة إلى تذكّر العهود السارة التي سلفت ، فهنا انتقل الشاعر - في رأي حازم - من ذكر البين ، والفراق ، إلى ذكر الأماكن التي كانت موطن الوصل ، والقرب ، وهذا التصدير جعل الفصل الثالث من القصيدة تنمة للفصل الثاني . وبهذا يكون الشاعر قد قرن موطن الوصل بذكر الفراق الذي مرّ في الفصل الثاني . و لا بد هنا من أن نستطرد فنشير إلى استخدام حازم لكلمة " الاقتران " فهو استخدام يجذّ هوى في نفوس المحدثين . لأن النص في نظرهم ، إما أن يقوم على قاعدة التماسك cohesion و امّا الاقتران coherence . و الصحيح أن " الاقتران " في مفهوم المحدثين أكثر تعقيداً مما هو لدى حازم ، غير أن التطابق في المرمى يكاد يكون أشبه بوقع الحافر على الحافر ، فهو في كلامه على الصلة بين هذا الجزء من قصيدة المتنبي ، والجزء الذي يليه ، يستخدم كلمة " الانتقال من المعاني الجزئية إلى الكلية " . و هذا هو ما عناه هارفينج (١٩٦٨) في وصفه لعلاقات الاطراد في النصوص ، فالكاتب ، أو الشاعر إما أن يأتي بالشيء مجملأ ، ثم يقوم بذكر الفروع ، أو يفعل العكس ، فيأتي بالشيء مجزأً ليقوم بعد ذلك بتجميع الأجزاء في خلاصة تنقله من فكرة إلى أخرى . وهو مطابق أيضاً لما

عناه إيزنبرغ (١٩٦٨) فيما وصفه بعلاقات الاطراد ، و المجاورة ^(١) .
وفي رأي حازم القرطاجني أن ما سبق في قصيدة المتنبي من ذكر
الفراق ، والبعاد ، والهجر ، وظلم الليالي ، يسوغ له أن يَدُمّ الدنيا ، وما
تؤول إليه أحوالها من تقلب :
لحي الله ذي الدنيا مُناخاً لراكبٍ فكلُّ بعيد لهم فيها معذبٌ

وفي هذا يقول القرطاجني ما نصّه:

" فاطرّد له الكلام في جميع ذلك أحسن اطراد ، وانتقل في جميع ذلك
من الشيء إلى ما يناسبه ، وإلى ما هو منه بسبب ، ويجمعه وإياه غرضٌ ،
فكان الكلام ، بذلك ، مرتباً أحسن ترتيب ، ومُفصّلاً أحسن تفصيل ،
وموضوعاً بعضه من بعض أحكم وضع " . (ص ٢٩٩) .

و لا شك في أن هذا الذي نذكره - باعتزاز - عن آراء حازم
القرطاجني في الترتيب الداخلي للنص ، شيء قلّ أن نلاحظ نظيره في
كتابات البلاغيين ، من قدماء ، ومحدثين ، وربما كان هذا المنحى من النظر
في بنية النصّ يسوغ لنا الدعوة لاستئناف النظر في التراث البلاغي العربي
على هذّي مما نجده لدى المحدثين الغربيين في علم لغة النصّ خاصة . فهو
أقرب مناهج البحث إلى البلاغة و علم البيان العربي . وقد آن الآوان لكي
ننظر إلى هذا التراث بعيون معاصرة لا يكفيها دوام المطالعة في الكتب
الصفراء ، ودوام التكرار الذي ألفه المدرسون التقليديون ، ومؤلفو كتب
المناهج المدرسية ، وما أحسن أن نُحبّب إلى النشئ الجديد علوم البلاغة
ياضفاء الجدّة ، والمعاصرة ، عليها . ونبد الطابع التجريدي الذي ران عليها
في عصور الشروح ، وشروح الشروح !!

(١) انظر ص ١٢٩-١٣٠ من هذا الكتاب.

المراجع :

١. حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بلخوجة ، دار
الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٨ .
 ٢. بيوغرانند ودرسلر ، مدخل إلى علم لغة النص ، لندن ، ط ٦ ، ١٩٩٢ .
 ٣. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط ١ ، ١٩٩٢ .
 ٤. فرانسوا مورو : البلاغة ، ترجمة محمد الولي وعائشة مرير ، منشورات الحوار
الأكاديمي ، الرباط ، ط ١ ، ١٩٧٩ .
 ٥. رقية حسن : قواعد التماسك النحوية في الانجليزية المكتوبة والمنطوقة ، لندن ، ط ١ ،
١٩٦٨ .
 ٦. فان ديك : النص والسياق ، لونغمان ، لندن ، ط ١ ، ١٩٧٧ .
 ٧. أبو الطيب المتنبي : ديوان المتنبي ، شرح البرقوقى ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ج ١-٢ .
 ٨. إبراهيم خليل : أوراق في اللغة والنقد الأدبي ، دار الينايع ، عمان ، ط ١ ، ١٩٩٣ .
- البحث الموسوم بـ : " النظر الأسلوبى في التراث النقدى العربى " ص ١٠١-١١٥
وهذا البحث تجده في القسم الأول من هذا الكتاب . ص ص ١٧-٣٢

في الأسلوبية الغربية
هو ، كيلر ، ستانكوفيتش ، ياكبسون

غراهام هو : النظر الأسلوبى الغربى فى قديمه والحديث *

فكرة الأسلوب فكرة قديمة ترجع إلى بداية التفكير الأدبى الأوروبى، وقد ارتبطت أولاً بالبلاغة أكثر من ارتباطها بالشعر . ولم يكن ثمة من سبب لذلك سوى أن الأسلوب درس من حيث هو عنصر التأثير فى الخطابة . لذا حظي بنوع من التأمل الخاص . فالخطابة القديمة كانت تختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى بمضامينها السياسية والوعظية ، ولذا كان على الخطيب كى يحقق مراميه من الخطبة أن يستخدم ألفاظاً مقنعة ، ونماذج من العبارات محكمة ، وأشكالاً من الكلام تجعل المعنى واضحاً وملموساً ، وهذا ما كان ينصح به كل خطيب . ورد ذلك فى كتاب " الخطابة ، لأرسطو ، وفى كتاب " الأسلوب الرفيع " The sublime لمؤلفه لونجايينوس Longinus الذى عُنِي بالأخلاق مثلما عني بالمنايع الروحية للأدب ^(١) . وتوسع البلاغيون ، فيما بعد ، بتحديد الأسلوب تحديداً جعلهم يتفوقون كثيراً على كتاب النثر التاريخي . على أن هذه الوضعية انسحبت - فى ظل العصور الوسطى وعصر النهضة - لتشمل الشعر ، الذى أثار

* كتب هذا المقال اعتماداً على الفصل الأول من كتاب هو " Style and Stylistics " فهو يتجاوز الترجمة إلى القراءة التحليلية.

بدوره في النقد ، وفي نظرتهم الخاصة للإبداع الشعري . وظل هذا هو الحال حتى القرن الثامن عشر ، ولم يزد البحث في الموضوع عن أن يكون بداية تاريخية لما يعرف من بحث في زماننا هذا . إذ لم يكن النقد في القرون الثلاثة الماضية يحتل مكانة رفيعة بين أنواع الأدب ، وقصارى ما في الأمر أن تخصص له زاوية في الصحف المدرسية ، أو حصة في الصفوف التي تعنى بدراسة الأدب ، ولم يكن النقد يتحرك باتجاه الشعر ليتحدث عنه ، ولم يلتفت كذلك ، إلى طبيعة الأسلوب .

أما علم اللغة Linguistics ذاته فلم يهتم بالأسلوب كثيراً ، إذ لم يكن يرى فيما وراء القواعد النحوية ، وتصحيح الأغلاط التي يسببها الانحراف عن هذه القواعد ، شيئاً يستحق الاهتمام أو البحث . ولم يكن هدف الدراسات اللغوية أن ترشد الإنسان إلى استخدام الكلام الحسن ، وإنما كانت تهدف ، بشكل خاص ، إلى فهم الكلام المنطوق . ونستطيع ، بالطبع ، أن نعثر على نقط التقاء بين علم اللغة ، والنقد الأدبي ، ولكن من المؤكد أن هذه الحالات لم تكن تحدث في أوضاع تتعاقب فيها السياسة مع أوجه النشاط الفكري .

ومهما يكن من أمر فإن هذا الذي تركه لنا التراث البلاغي ، وما كتب من نقد حول الأسلوب ، يعد من الأفكار الأساسية التي قام عليها النقد الذي يميز بين المادة والطريقة في الفن . وشئ كهذا غالباً ما قيل مقروناً بالحديث عن الاستعارة Metaphor حيثما كان الأمر ضرورياً . والاستعارة هنا هي : " استخدام اللغة في التعبير عن الفكرة ، بحيث تكون اللفظة " ثوب المعنى " ونستطيع أن نجد شرحاً لهذا في مقدمة درايدن Dryden^(١) لانونس - ميرابيليس Annus Mirabilis " إن أول شئ يتصدى له الشاعر هو الاختراع ، إيجاد الأفكار . ثم بعد ذلك يأتي دور التخيل Fancy أي التغيير الذي يحدثه في طبيعة الفكرة بما يجعلها تتفق وتتواءم مع الموضوع ، والشئ الثالث هو أن يلبسها ثوباً من الفن يجعلها تبدو فيه جديدة ، مذهشة ، في ألفاظ ذات وقع موسيقي . "

من خلال الفقرة السابقة نستطيع أن نعرف ما الذي تعنيه كلمة الأسلوب ، فاللغة ، هي ثوب الفكر ، والأسلوب هو التصميم الذي يخاط ، طبقاً له ، هذا الثوب . على أن هذه الطريقة من التفكير يمكن أن تسفر عن عدة نتائج . فالثوب ، وتصميمه ، يمكن أن ينظر إليهما من عدة وجوه . ودرايدن نظر إليهما من زاوية الموضوع Subject فيجب أن تكون الفكرة موافقة له وملائمة ، والألفاظ يجب أن تكون مما يلائم المعنى .

وهذا بالطبع يتمشى مع النظرية العامة للكلاسيكية الجديدة التي عرفت في الدراما مثلاً . فلكل نوع من أنواع الدراما أسلوبه الخاص . ولن يكن أسلوب المآسي واحداً ما دامت الموضوعات فيها تتنوع وتختلف . ونظرية درايدن هذه ، من جهة أخرى ، لم تأخذ بعين الاعتبار ذوق الكاتب الخاص ، وإنما اقتصر على جانب من الأثر الأدبي ، وهو ملائمة اللفظ لطبيعة الموضوع .

وفيما بعد أصبح الناس ينظرون إلى الأسلوب من قِبَل أنه مرتبط بشخصية المبدع ، وأنه تعبير عن شخصية الإنسان . فالأسلوب ، كما يقال بالمثل الفرنسي ؛ هو الإنسان .

وبموجب هذا النهج في النظر إلى الأسلوب أصبحنا نتحدث عن أساليب العصر ، أو عن أساليب مدرسة ما . ولكن حتى في ذلك الحين ، لم نكن قد توقفنا عن التأثر بالاستعارة ، وباللغة على أنها ثوب الفكر . بل لم يزايلنا الشك فيما إذا كان النظر إلى الأسلوب في عهد بوب^(٢) Pope يختلف عنه في عهد الرومانسيين ، لأن الطرفين قالوا الشئ نفسه بطرائق متباينة . إذاً ما الفرق بين أن نقول : اختلاف طرائق الكلام أو اختلاف الكلام نفسه في التعبير عن الأشياء ؟ .

وفي القرن الثامن عشر كتب جراي^(٣) Gray لصديقه ماسون (١٧٧٢) حول إحدى قصائده يقول : " إنها حادة ، صريحة ، ممتعة ، ولو كان الوجدان يقف على قدميه - كما تقول الحكمة الماثورة - لجعل منها زهرة في يده . زهرة يخالطها التعبير الأخاذ . إنها تنفذ في الخيال ، والسمع ،

والقلب. وهذا جدُّ مرضٍ بالنسبة لي " .

إن هذه العبارات تمثل نوعاً من التعميم الرومانسي ، فما الذي نستفيد من " التعابير الأخاذة " ما دام يقرر مسبقاً أن القصيدة مؤثرة . علي أننا كلما اقتربنا من عصرنا وجدنا التمييز بين المادة والأسلوب يغدو أمراً منبوذاً ، وأصبح هذا المبدأ من المبادئ المسلم بها لدى جل تيارات النقد . فالعمل الفني ينظر إليه من خلال وحدته العضوية Organic Unity فالمادة ، والطرائق ، والأفكار ، والتعابير ، والعناصر الأخرى كافة ، ما هي إلا شيء واحد . وهذا المبدأ أصبح أساساً للاتجاه الجمالي في النقد . ذلك الاتجاه الذي لم يعرف أي تغيير من هذه الناحية على وجه التقريب .

يقول بلومفيلد ^(٥) Bloomfield في مقالة له بعنوان : " الألسنية في العلوم " : " إن التغيير الذي يطرأ في العادة لا يمس إلا جانب المعنى ، فلو نظرنا في تطورات النحو التوليدي لانتفى الشك في هذا ، وإن خلاصة الوضع هي أنهم أعادوا النظر فيما سبق من ألفاظ ، فبحثوا فيها ، أو أكدوا عليها ، وزادوا منها " .

إلا أن رأي بلو مفيلد هذا رأي عام جداً فطبقاً لهذه الفرضية لا نستطيع أن نتحدث عن فكرة واحدة بوسائل تعبيرية متعددة ، وإنما عن أفكار متعددة فحسب . فما الذي يبقى من الأسلوب ؟ الجواب : لا شيء ! . وقد جاء الجواب من ريتشارد . اوهمان ^(٦) R.M. Ohmann في كتابه : الأسلوب في النشر القصصي " : Style in Prose Fiction : " إن الأسلوب لا يتأتى من طرائق التعبير عن شيء ما كما يكون الحال بالنسبة لكرة الطاولة حيث التكتيك نابغ من الطرق المختلفة في ضرب الكرة . فبهذا المفهوم لا يوجد أي شيء يمكن أن نسميه " أسلوباً " والناس قد يستطيع أن يتحدث عما يريد الكاتب أن يقول ، لكنه لا يستطيع أن يتحدث عن الأسلوب . وهو بارغ في الحديث عن الوحدة أو الجزء ، والفكرة ، أو الصورة ، دون أن يترك هامشاً للفروق الفردية التي يجب أن تخطر بالبال

حين نتكلم على شيء اسمه الأسلوب . فالأسلوب بذلك المعنى ما هو إلا فرضية إنشائية عديمة الجدوى " .

ففكرة الأسلوب لم تعد تلك الفكرة البسيطة في نظر النقد الأدبي الجديد ^(٧) . ففي إنجلترا ، وأمريكا ، على السواء ، كانت ثمة تعقيدات كبيرة في النشاط النقدي التطبيقي على الأسلوب ، دون إدراج لمصطلح التحليل الأسلوبي . Stylistic Analysis وتجربة ريتشاردز ^(٨) I.M. Richards في كتابه " النقد التطبيقي ، Practical Criticism الذي صدر في العشرينات جعلت مهمة النقد الجديد في أمريكا تفسير الآثار الشعرية وقراءتها عن كثب . إن فكرة استخلاص طبيعة كل عمل أدبي عن طريق التأمل في خصائصه الفنية من أقصر طريق هي في حد ذاتها مبدأ من مبادئ الأسلوبية ، وكل ناقد يحاول أن يأخذ نفسه بالتعامل الفعلي مع النص الأدبي إنما هو دارس أسلوبي . على أن " النقد الجديد " لم يتحدث عن الأسلوب بشيء يزيد عما قال به حول " الجمالية " ذلك لأن كلمة الأسلوب لم تتخلص بعد من المؤلف ، والفكرة منها لم تحدد تماماً ولقد أصبحت الحاجة ماسة إلى ابتكار تعبير جديد يكون بديلاً للفظة الأسلوب ، ويحظى بقبول المحافظين والمجددين على السواء .

وبالإمكان أن نستعمل لفظة الأسلوب دون أن تستدعي ما ارتبط بها من المعاني ولكن سيلاحظ أنها من البساطة بحيث لا تقنع بعض فروع علم اللغة ، ولا النقد الذي يرفض فكرة التفريع . وبصفة عامة فإن عالم اللغة يبدو حائراً أمام الصعوبات التي أشرنا إليها . فخلافاً لما أكدته بلو مفيلد نجد عدداً من دارسي اللغويات يرون وجوب الحديث على الأسلوب بمعنى الشيء الواحد في طرائق متعددة . فشارلز بالي ^(٩) : أحد مؤسسي الأسلوبية المعاصرة - Charles Bally - يعرفها بأنها " دراسة العناصر المؤثرة في اللغة . وهذه العناصر تبرز بوصفها عوناً ضرورياً للمعاني الجاهزة . ويذهب هوكو ^(١٠) Hockett إلى أبعد من ذلك في كتابه : " دروس في علم اللغة الحديث " فيؤكد أن أي معنى يمكن أن نعبر عنه بطرق عدة .

وان اختلاف التركيب في العبارة عن الشيء الواحد هو الذي يحدد لنا الأسلوب ، بل هو ناجم عنه ؛ ثم يورد المثال التالي :

- He came too soon

- He arrived prematurely.

فالعبارتان تؤيدان معنى واحداً. وقد انهمك استيفين يولمان^(١١)

Ullmann في دراسة الفروق بين هاتين الجملتين المقتبستين من بروست^(١٢) Proust مسلطاً الضوء على أن الفرق بينهما هو الأسلوب ، أو هو العناصر المؤثرة في التعبير عن المعنى.

ومحاولات اللغويين الرئيسية في التوصل إلى حل لهذه الاشكالية كانت تقودهم إلى الحديث عن الصياغة أو الصنعة ، و أخيراً قادتنا أبحاث شومسكي في النحو التوليدي إلى الفرضية الجديدة التالية : وهي أن البنية العميقة للجملة قد تكون القاعدة الأساسية العامة لدلالات اللغة . وهذا ينطوي على فرضية مفادها أن أي تغيير في التركيب النحوي ينتج عنه تغيير في المعنى ، وأن أي دلالة مبتكرة ، في لغة ما ، تعنى تغييراً في التركيب النحوي ، أو في النظائر النحوية لتلك اللغة.

والاختلاف بين جملتين مترادفتين هو الأسلوب . وهذا - في حقيقة الأمر - يعود بنا إلى الرأي القديم الذي يقول بأن اللغة هي ثوب الفكر . إن كلاً من التعريف القديم ، والحديث ، للأسلوب ، وما اقترحه من حدود في التمهيد ، يحتاجان إلى بحث عميق ، واستقصاء دقيق . على أنني لن أتطفل كثيراً على الفلسفة ، أو علم اللغة ، من قبل عدم الاهتمام ، وإنما من قبل الضرورة . وسأتجاوز ذلك إلى التذكير بحق الناقد في أن يستعير موسى أو كام^(١٣) Occam ليستعملها في قطع كل ما هو زائد أو يتعارض مع أبحاثه. بما في ذلك أبحاث كتبت حول الأشكال والصور ، وعلاقة ذلك بالجانب التركيبي للجملة . والكثرة الساحقة مما قيل في معنى المعنى ، فمثل هاتيك الآراء أصبحت من التجريد بحيث لم يعد بإمكان النقد الأدبي أن يستوعبها أو حتى يصنفها أو يقرر اتباعها. وأكثر من ذلك فإن هذه

البحوث جعلت من الناقد شخصاً عاجزاً ، لا هم له سوى أن يردد أقوال أولئك الدارسين ، واصبحت قيمة عمله تتحدد في مدى خضوعه لما يعتبرونه تفسيراً للأدب لا تبعاً للألعاب اللغوية التي يزاولونها بشتى الطرق.

بيد أن فكرة الأسلوب يمكن انقاذها مما آلت إليه عبر ثلاث طرق متضافرة وهي :

أ- أن يعتمد الناقد على تأمل اللغة العادية ، وأن يتخذ لنفسه موقفاً منها استناداً إلى حساسية قارئ لم يخالط ذوقه الأدبي شيء من فساد مبعثه التحامل أو الهوى. ومثل هذا القارئ ، بالطبع ، قادر على التمييز بين الطريقة والمادة ، بين ما يقال والطريقة التي يقال فيها. إن غاية الأدب هي أن يصل لكل إنسان ، في مجال عمله ، وأن يستولي على جوانحه ، وأن يؤكد له أنه أفضل أنواع " البحث " بالمعنى الذي يفهمه من " البحث " رجل الاقتصاد . وأن يجد فيه الصدى لما يدور في خلده . ولا حاجة إلى البرهان على أن حدوث مثل هذا الشيء هو تجسيد للأسلوب. وليس من شك في أن مثل هذا الاحساس يؤدي بالقارئ إلى الحديث عن الأسلوب. وأن التجربة ، والخبرة العملية ، تؤكدان هذا .

ب- ويستطيع الناقد أن يتنكر لذلك الاتجاه الذي يرى في كل تغيير شكلي ، أو تصويري ، تغييراً في الفحوى.

لقد ذهب إلى مثل هذا الرأي ريتشاردز في كتابه : التعليم بواسطة الشروح: Teaching in Inter-pretation ، فمثل ذلك يستدعي ذكاء خلافاً وعقرياً . ولكن من الجائز أن يكون هذا الرأي أساساً لعمل رائع بالنسبة للأدب وأهدافه القصوى.

ج- ويستطيع الناقد أن يذهب مع الاتجاه القائل بأن أي اختلاف في الصورة يؤدي حتماً إلى اختلاف في المعنى . ولكن عليه أن يرفض انتفاء فكرة الأسلوب ، فلا يمكن أن يختفي الأسلوب ، وإنما هو مندرج في المعنى. وهو جزء منه ولا بد أن يعطى حقه من البحث. وبالنسبة لي - شخصياً.

أفضل أن أسلك الطريقة الأخيرة ، على اعتبار أن الأسلوب ركن من أركان المعنى . ولا استبعد من الناقد أن يجمع بين هاتيك الطرق ، في آن واحد ، دون أن يجازف بالوقت أو الغاية . ولست أزعم أن أيّاً من هذه المسالك يمكن أن يتيح للناقد كل ما يطمح إليه من مجالات ليتابع أعماله ، بيد أن من الضروري له أن يشهد - من خلال التطبيق - والمصطلحات الأدبية ، الجانب الذي يمكن أن يدرسه من العمل الأدبي من حيث هو "الأسلوب" .

تحصيل الحاصل أن الحديث عن الأسلوب يعنى الحديث عن الاختيار Choice فالكاتب ينتقي من المعجم ، وينتقي من دلالات اللغة التي يستخدمها ، ثم يأتي بعد ذلك الاختيار الثانوي ، وهو اختيار المعاني . وعندما نتحدث عن الاختيار هنا فإننا غالباً ما نقصد النوع الأول باعتبار أنه اختيار مادة الموضوع بالمعنى الواضح للكلمة . فلو قلنا مثلاً إن كاتباً اختار أن يكتب عن تراجان Trajan^(١٤) أو عن مسقط رأسه أو عن جغرافية بلد من البلدان ، فهذا عمل لا علاقة له بالأسلوب . ونستطيع أن نوضح ذلك بالإشارة إلى أن اختيار الكاتب للأساطير مثلاً أو الحقائق التاريخية أو المواقف الأيديولوجية أو سير الأشخاص ، كل ذلك هو من الاختيار الثاني الذي يتعلق بالمعاني وظلالها ، وما تستكمل به مقوماتها الأساسية ، وهذا يتم بطريقة واعية جداً . ولا أثر فيها للأسلوب .

دعنا نقف الآن عند هذا المثل البسيط ، وهو مثل غير أدبي . إن أي تقرير علمي لا بد أن يكون نتيجة لتجربة ما . وفي هذه التجربة أكثر من زاوية نهتم بها ، لتحقيق ما نصبو إليه من غاية ففي المقام الأول هناك علامة الجمع (+) التي تشكل السنية أولية Pre-Linguistic هي لبوس المادة . فدون كتابة هذه العلامات لا يمكن اعداد التقرير كما لا يمكن أن يتواصل معه أولئك الذي وصفت لهم تلك التجربة ، وهي التي تعطي التقرير طابعة الرياضي ، الخاص . ولو كان بالامكان أن نتكلم عن اللغة ، من حيث هي لبوس الأفكار الأولية البسيطة لوجدنا في هذا المثال شيئاً مطابقاً

لذلك الذي نريده .

ولكن ، في مثل هذا المثال ، وجدنا مجال الاختيار محدوداً جداً . فالاحساس في التقرير العلمي غير وارد ، وكذلك الإيقاع الذي يتوجه به الكاتب نحو القارئ ، وهذا أمر طبيعي ، كذلك الأفعال توشك أن تكون محظورة ، وإذا وجدت فإنها لا تشكل سلسلة مطردة ، بل أفعالاً معزولة ، مفردة ، ومع ذلك فإن في هذا التقرير شيئاً من الأسلوب يتمثل في إثارة الأسئلة حول مضمون التجربة ووصفها وتحديد نتائجها بأكثر من عبارة ، بإيجاز أو بإطناب ، بوضوح أو دون وضوح . وفوق ذلك ، بالمستطاع ، أن يكتب هذا التقرير بطريقة تعرض النتائج عرضاً يسبب التوتر أو الدهشة ، فور إعلانها . وقد يلجأ كاتب التقرير إلى انتحال صفات المناطق ، أو علماء النفس ، وهذا كله ، يمثل ذلك الجزء من التقرير الذي اعتبرناه آنفاً "الأسلوب" . وقد نعثر على هذا الأسلوب في التقارير الرياضية التي يكتبها رياضيون حراس على إبراز ما لدى الرياضيات من تأنيق .

والذي لا شك فيه أن النص الأدبي ذو مادة أكثر تعقيداً ، وإن مجال الانتقاء فيه أكثر اتساعاً . إذ لا بد للكاتب من إبراز أحاسيسه ، وتوجهاته ، نحو القارئ . ومن المؤكد أن الحديث عن موضوع محدد ، تناوله الكاتب بطرق مختلفة ، أمر لا مسوغ له ، فالشاعر ، والاحساسات لا تنفصل عن التعبير ذاته ، وهي جزء من المعنى ، وهذا الجهد ليس بزائد يمكن الاستغناء عنه ، وإنما هو موجود ليلاحظ ويُبحث .

إن المعاني البارزة ، في النص ، ما هي إلا نوافذ نستطيع عبرها ملاحظة هذا الجزء . فما الذي يجعل كاتباً يختار هذه اللفظة دون تلك . ولماذا استخدم هذا الدال دون غيره ؟ . علينا حين نتصدى لدراسة العمل الأدبي أن ندرس طبيعته ، وتأثيره ، وأن نتبع القاعدة العامة لذلك ، وهي : النظر إلى النص بصفته وحدة كلية معقدة ، دون أن نجشم أنفسنا عناء البحث في الحوافز التي أدت إلى عملية الخلق . فأكثر القراء يتوقفون عند هذه النقطة ، دون أن يتجاوزوها إلى ما هو أعمق . والقاصرون من

الدارسين يقودهم اهتمامهم بها إلى دروس متنوعة يجيئون من خلالها عن تساؤلات تنشأ من هذا الجري وراء البواعث . وقد يضطرون إلى النكوص عن العمل الأدبي ليجتنبوا في تجارب المؤلف ، بل قد يعمدون إلى البحث في الفلسفة ، والمعتقدات ، التي كان يؤمن بها ، أو كانت سائدة في عصره ، وقد يلزمون أنفسهم بتقصي الأخلاقيات ، والظواهر الاجتماعية ، التي أثرت فيه .

على أنهم لو بذلوا جهودهم في دراسة نتاج المبدع نفسه ، أكثر من دراسة الظروف المحيطة به ، فلربما يعثرون على الخطوط الرئيسية الخاصة التي تتكون منها الصورة . وفي هذه الحال سيكسب العمل الذي يقومون به الطابع الأسلوبي ، وإذا تمكن الدارس من خلال الاستقصاء أن يصل إلى فهم جديد للشكل الأدبي فسيكون هذا البحث الأسلوبي قد أعطى ثمرة نقدية حقيقية .

والوحدة العضوية في العمل الأدبي شيء لا يمكن إنجازها بسهولة ، وهي ليست مما يمكن أن يحتفظه الكاتب من العالم الخارجي ، وإنما هي شيء يُخلق . وهذه الوحدة يمكن تحقيقها عبر عدة طرائق . ففي بعض الأحيان يكون لدى الشاعر الغنائي إيقاع معين يتصادى في خلده قبل أن تتعين الألفاظ التي ستناسب هذا الإيقاع أو القصيدة . وقد يكتب سطرأ ، أو عبارة ، وهو لا يعرف المدى الذي ستصل إليه القصيدة . ونادراً جداً ما يحدث أن ينظم شاعر قصيدة بكاملها في جلسة واحدة . والكاتب حين ينتهي من كتابة النص - للمرة الأولى - يشرع في محاورته فيبحث فيه الانسجام والتناسق . وكاتب القصة ينشغل أولاً بأشخاص وظروفهم ، ثم يعقب ذلك انشغاله بمدى مطابقة اللغة التي يستعملونها في القصص مع اللغة أو اللهجة التي يستعملونها في الواقع . ولهذا فإن أكثر الكتابات القصصية تحتاج إلى إعادة نظر ، سواء على الورق بعد إنجاز الكتابة الأولى ، أو حتى في الذهن قبل اكتمال النص . ولكن ، من الواضح ، أن الكتاب ينظرون إلى هذه العملية - إعادة الكتابة - من زوايا مختلفة اختلافاً كبيراً .

فبعضهم يُعدها مجرد عملية صقل وتهذيب ، وآخر يرى فيها تعديلاً جذرياً في المعاني .

ومن الخير للناقد أن ينظر للمسألة نظرة أعمق ، فالعمل الأدبي حقيقة كاملة بوحدته وبنيته التامة الخلق . وهو ، في الوقت نفسه ، تأليف لغوي ذو عناصر ترتبط معرفتنا لها بعلاقات متشابكة ، ونستطيع ، تبعاً لذلك ، بشيء قليل من المعالجة المجردة ، التي لا تخلو من إزعاج ، أن نبحث في هذه العلائق الشائعة في ثنايا النص . فاللفظة التي لها بريق السحر في بيت شعر من إحدى القصائد ، قد تكون حوشية في جملة أخرى . وأن دراستنا للأسلوب يجب أن تنصب على هذه الظاهرة . بما في ذلك ارتباطها بفلسفة المعنى Philosophy of Meaning أو النظرية السيكلولوجية في الخلق الأدبي .

لقد تميزت الدراسات الأسلوبية المعاصرة بالاندفاع في اتجاهين متميزين : أحدهما ، جاء من الدراسات اللغوية التاريخية والثاني ، من النقد الأدبي . وجاء الاندفاع الأسلوبي عبر النقد الأدبي واسعاً في النقد الأنجلو - أمريكي . وجاء الاتجاه الآخر من علم اللغة الأوروبي ، ومن فقه اللغة التاريخي - المقارن ، الذي بدأه الرومانسيون .

وقد بدا أن النوعين من الدراسة الأسلوبية يشكلان وحدة تامة ، فأهدافهما تختلف بصورة جزئية ، ولم تكن ثمة محاولات للتوفيق بين الاتجاهين . ويتبين في حقيقة الأمر أن المدرستين تعاملتا بالأشياء ذاتها في أثناء عملهما على تحقيق أهدافهما . ولهذا ، يمكن النظر إليهما من زاوية واحدة . فكل من المدرستين وضعت قوة الإبداع في مواجهة القواعد المدرسية الميكانيكية الثابتة التي جثمت على الأدب وشلت ما فيه من حيوية ودفء . وقد صور العالم الأوروبي Leospitzer^(١٥) هذا الوضع في الفقرة الحيوية التالية المأخوذة من كتابه " الألسنية وتاريخ الأدب " :

" عندما بدأت أختلف إلى دروس الألسنية الفرنسية على يدي العالم موير لوبك لم تكن لدي صورة واضحة عن الشعب الفرنسي ، أو عن

الخصوصية التي تتمتع بها لغتهم . ففي هذه الدروس عرفنا أن الصوت (a) عبارة عن حركة لاتينية ، وأن الصوت (e) الذي يلفظ بأشكال متميزة ، كما هو الحال في كلمتي Pere أو Pater مثلاً يمثل طريقة جديدة في خلق الأصوات من حيث لم تكن ... طريقة اختصرت ستة أصوات لاتينية في صوتين اثنين فقط ، وأخيراً في صوت واحد . وكنت أعتقد - باديء ذي بدء - أن للسيد لوبك إلاماً واسعاً بتاريخ الفرنسيين ، ولغتهم حين يقارنها ببعض اللغات الرومانسية . ولم نكن نسمح لأنفسنا بتأمل هذا الصوت اللغوي ، ظناً منا بأننا نجهل حقيقته الكاملة .

وكنا نصرف الوقت في تأمل الأصوات القريبة من هذا الصوت ، أو الشبيهة به ، وعندما تلمذت في سنة تالية ، للعالم العظيم ، فيليب أوغست بيكر Becker الذي أظهر من الكفاية ، والبراعة ، شيئاً كبيراً ، سواء في دراسته : حجاج شارلمان Pelerimaje de chrlemagne أوفي دراسته لكوميديا مولير Moliere حيث تتجلى مقدرته في إضفاء الصبغة العلمية على دراسته لكل مقطع من مقاطع النثر التاريخي ، أو الأعمال الفنية ، التي تناولها في أسفاره ، آخذاً ، بعين الاعتبار ، العناصر الشخصية ، والمصادر الأدبية ، التي تأثر بها الكتاب ، واستلهموها في مبدعاتهم الفنية . ولقد أراد سبتر ، من وراء هذه الفقرة في مقدمة كتابه المذكور آنفاً ، أن يمهد لهدفه ، وهو أن لا يكتفي بتقليد أستاذه هذا ، وإنما يريد أن يذهب لما هو أبعد في التعامل مع الأثر الأدبي . والرسالة التي أخذنا منها الفقرة السابقة كتبت عام ١٩٤٨ ، وفيها يشير إلى علامات صوتية تتخلل درس الأدب .

وهذا ، بالطبع ، من حقل ثقافي مغاير لما كان عليه الحال بالنسبة للنقد الرومانسي الذي عرف في القرن السابق . وقد أنشأ سبتر - بهذه الملاحظة - علاقة حميمة بين مهمة علم اللغة ، وذوق الباحث الأدبي . وبعض الألسنيين الأوروبيين يقرّبون من هذا الموضوع من زاوية أقل تواشجاً مع الأدب . فثشارلز بالي Bally - مثلاً - يحاول أن يدرس

الأسلوب بالاعتماد على دراسة المنابع الأساسية للغة ، ثم بعد ذلك تأتي دراسة الأدب ، أي أن اللغة هي الأصل والأدب فرع لذلك . وهذا الرأي الذي أوضحناه لم يعترف به بالي Bally ولا أتباعه ، بل هم يدافعون عن أنفسهم إزاء هذا التوضيح .

أما كروزو Cressot^(١٦) وماروزو ، ودي فوتو فقد اهتموا بالبلاغ الأدبي للغة . وظل ثمة تساؤل حول الأسباب التي تجعل دارس اللغة ، مثلاً ، يعنى بدراسة الأسلوب ، أكثر من الأدباء بالمعنى الواسع لكلمة الأدب . إن استمرار هذه الظاهرة ، أثير بصفة عامة ، في موقف الكتاب تجاه هذا الموضوع . وفي النجيزة لم تكن تقنية اللغويات متطورة تطوراً كبيراً . ولكن الوضع لم يكن يختلف عما وصفه سبتر ، إلا أن الدراسات الأدبية ، في بداية هذا القرن ، كانت تتمتع بإشراف مباشر وواسع من الألسنيين الألمان . وقد تقاسمت الجهد الذي بذلوه ، والوقت الذي أضاعوه ، فرصة الاهتمام بالانجليزية على عهدين : القديم والوسيط .

و قد كان الأمر - كما هو بالنسبة لموير لوبك ، : الاهتمام بالأدب القديم ، وعدم الاقتراب من الأدب الحديث المعاصر . وفي الجانب الأدبي ، اهتموا كثيراً بتاريخ الأدب ، واهتمامهم هذا كان ينصب على الحقائق الخيطة بالأدب ، وليس على الأدب ذاته . وعمل بيكر Backer الذي ذكره سبتر و أوردناه قبل قليل هو الأقرب إلى طبيعة الدراسة الأدبية من كثير مما كتبه النقاد الأنجلو - أمريكيون قبل الحرب العالمية الأولى .

وفي بداية الحرب الأولى ، ظهرت حركة أدبية جديدة ، أعلنت عن نفسها من خلال قصائد اليوت Eliot و نقده . ومن خلال شعر باوند Pound و دعواه ، وفي نثر جويس ، وجدليات وندهام لويس Lewis . لقد مثلت هاتيك الأعمال الأدبية أرضية لحركة أدبية جديدة مضادة للجمود . ففي الوقت الذي كانوا فيه يبدعون أعمالاً جديدة ، حاولوا - جاهدين - وبوسائل شتى ، أن يشدوا أنظار الناس إلى العمل الأدبي ، وإلى الموهبة الأدبية ، وأن يصدرُوا أحكاماً بصدد الأدب الذي راقهم .

وكان هذا النقد ، بادئ الأمر ، ثورة على النقد المدرسي ، و الأكاديمي ، الذي خيم على الدراسات الأدبية . إلا أنهم - للأسف - أصبحوا - وفي وقت قصير - أسرى هذا الموقف ، فلم يستطع أحد منهم أن يقدم شيئاً يتجاوز - من حيث الزمن - الرواية في عصرها المتوسط ، أو تأثير الثورة الفرنسية على الأدب الذي أنتجه وردزورث و كولردج^(١٧) .

وأنصب الاهتمام على اللغة الشعرية من حيث أنها علامات على الخيال الشعري الذي يحتل موضع القلب من نظرية الخلق الفني ، ولهذا فإن الاندفاع تجاه ما يسمى بالدراسة الأسلوبية ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، جاء من الاتجاه النقدي التكاملي .

و تاريخ الأدب لهذه الحقبة ليس بالشئ الذي أهتم به الآن . وسأوضح ذلك فيما بعد .

و إذا نحن قارنا التأثير الذي تركه نقد اليوت بذلك الذي تركه آرنولد Arnold^(١٨) فسواجه بالاعتبارات الكثيرة التي ضمنها اليوت فيما كتب ، فالخطاب النقدي لدى اليوت يعتمد بصفة أساسية على الرجوع لبعض الرسائل الخاصة ، وتحديد طبيعة الشعر في مقالة عن مارفيل Marvell وعن الشعراء الميتافيزيقيين ، وعن درايدن Dryden ، تكون بفضل ملاحظته لما يشيع بصفة دائمة من عناصر في قصائد فردية ، ومقاطع موهلة في الخصوصية ، مع مقارنتها بالرسائل الشخصية لشعراء آخرين ، في عصر آخر .

وقد استهمل وندهام لويس كتابه " رجال بلا فن " الذي يعتمد على قطعة من أدب القراصنة البدائيين ، بمقابلة بين رسالة هنري جيمس James وأخرى من الدوس هكسلي Huxley . لقد وقع النقاد في المزالق المدرسية ، وأخذوا يكتبون مناظرات ، ودعاوي ، تحتص بحركتهم الأدبية فقط . بيد أنهم ، وبحكم الانتاج ، ظلوا على صلة وثيقة بأبحاثهم المتعلقة بالطبيعة الداخلية للعمل الفني . و تبعاً لذلك احتفظوا بجاذبيتهم التي منحها لهم المعية الأكاديمية . لقد احتلت أفكار هذه المدرسة النقدية الجديدة ،

مكانتها الأكاديمية ، الرفيعة ، منذ عام ١٩٢٠ ، في المدرسة الإنجليزية بكمبردج . وكان قسم اللغة الإنجليزية في جامعة كمبردج هو أول قسم في العالم يهتم بالأدب الحديث وعلى الرغم من أن كمبردج لم تكن تعرف الكثير عن هذا الأدب فإنها تظل الرائدة في هذا الباب . وقد كنا نواجه صعوبات في البحث عن نماذج الأدب الجديد ، وتوجهاته النقدية ، في المظان الأكاديمية .

و كان أول من نبه إلى الشعر الحديث ، ونقده ، ريتشاردز في محاضراته المبكرة ، و كتاباته المنشورة .

وكان اليوت قد عرض لكتاب ريتشاردز عن " العلم و الشعر " وجاءت الخطوة التالية من ليفز Leavis أحد أساتذة كمبردج اللامعين . ومانسفيلد فوربز Forbes الذي لم يترك مؤلفات كثيرة ، ولكنه عرف ، في تحليله للشعر ، بدقة الاحساس ، ورقة المشاعر ، ومتابعته الدؤوبة لأعمال ريتشاردز الذي تطرق لدراسة الأدب ، انطلاقاً من ميدان علم النفس التجريبي . وأما ثرة جهوده ، في الأدب ، فقد أوضحها بصفة أساسية فوربز . لقد اهتم ريتشاردز بنظرية التوصليل و الدلالات ، وعبر عن عدم اقتناعه بجدوى الدراسات السابقة و طريقتها في التعامل مع الأدب ، وسجل تجربته الجديدة هذه في كتابه : " النقد التطبيقي " Practical Criticism^(١٩) ليصبح هذا الكتاب علامة فارقة في هذا الميدان .

و تتمثل تجربة ريتشاردز في عرض قصائد قصيرة - مقطوعات - من مستويات مختلفة ، بساطة ووضوحاً ، على خليط من الطلبة ، و المدرسين ، دون كلمة منه عن الشاعر أو عصره . ثم طلب إليهم أن يتذوقوها ، ويبدوا آراءهم بها . و كانت النتيجة أن الجميع استطاعوا ، دون الاستعانة بالمعلومات التاريخية ، أو الأدبية ، أو حتى الأحكام التقليدية ، أن يستجيبوا لهذه المقطوعات و يصفوها بدقة .

و المدهش أن بعض هؤلاء الطلبة لم تفسر لهم الكلمات التي تتضمنها النصوص .

و في القسم الثاني من الكتاب عرض ريتشاردز للمغزى النظري من هذه التجربة . و اقترح سلماً للقيم يمكن بواسطتها تقويم المواد . و يصعب القول بأن ريتشاردز قدم للقراء أدوات جديدة ، يقرؤون بها نصوص الأدب ، ويفسرونها ، ولكن التجربة أوضحت بما لا يدع مجالاً للشك : ما الذي يحتاج إليه القارئ. و أنه - أي القارئ - يستطيع أن يتذوق الأدب دونما حاجة إلى أشياء مسبقة ، عامة أو خاصة ، تاريخية أو لا تاريخية .

و هذه الطريقة التي اتبعها ريتشاردز لا تخلو من الشطط . وقد عرفت الثلاثينات من هذا القرن ثورة في تعليم الأدب . وتمثل هذه الثورة في نبذ التاريخ الأدبي ، أو ما يحيط بالعمل الأدبي ، من حقائق ، وتركز الانتباه في قراءة الأعمال الأدبية و تفسيرها فقط ، و أصبح النقد التطبيقي بهذا المفهوم أسلوباً لاستنطاق النص . واحتل مكانة عالية في مناهج النقد ، والتعليم الجديدة ، كما هو الحال الآن . و أصبح يطلب من طلبة الدراسات الأدبية أن يكتبوا أبحاثاً و دراسات حول الأعمال الأدبية ذاتها ، و ليس مقالات تاريخية بحيث يتم التركيز في النصوص ، وما تمثله من أنساق .

لقد حاول وليام إمبسون Empson^(٢٠) ، التلميذ اللامع لريتشاردز ، أن يتعمق في إشكالية الغموض ، أو المعنى الجمعي ، الذي يتجلى في صورة نظام رفيع خلال النص أدبي . وهذه الحركة انتشرت بسرعة في الولايات المتحدة ، وترسخت على قاعدة متينة عرفت باسم النقد الجديدة New Criticism . و يتمثل هذا النقد بصفة خاصة في أعمال جون كرو رانسوم Ransom و كلينث بروكس Brooks وآخرين كثيرين . و تحصيل الحاصل أن الخروج على الأكاديمية ليس ابن هذا الوقت ، و إنما تم ذلك منذ زمن . فهذا " النقد الجديد " لا يعتمد الحكم ، أو الذوق ، أو الرجوع للمعلومات ، وإنما يعتمد على التحليل فقط ، باعتبار أن العمل الأدبي هو المرجع الأول و الأخير .

و أخذ هذا النقد القائم على الأسلوبية يتخذ لنفسه مساراً مستقلاً عن جوانب الثقافة الأخرى .

الهوامش :-

- (١) لونجايونوس : فيلسوف و ناقد إغريقي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد و خدم الملكة زنوبيا و هو مؤلف كتاب " الأسلوب الرفيع " وثمة شكوك تثار حول صحة نسبة الكتاب إليه . انظر : سكوت جيمس : صناعة الأدب ، ت هاشم الهنداوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ٧٢ - ٨٤ و انظر أيضاً : كرومي : قواعد النقد الأدبي ، ترجمة محمد عوض محمد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، دون تاريخ ص ١٥٩ .
- (٢) جون درايدن Dryden (١٦٣١ - ١٧٠٠) كاتب وشاعر و ناقد مسرحي ، يعد أباً للنقد الانجليزي .
- (٣) الكسندر بوب Pope (١٦٨٨ - ١٧٤٤) شاعر ، ويعد من أبرز الشعراء في تاريخ الأدب الانجليزي .
- (٤) توماس غراي Gray (١٧١٦ - ١٧٧١) وهو من روافد الحركة الرومانسية .
- (٥) بلومفيلد Bloomfield لغوي أمريكي وهو مبتدع المدرسة السلوكية في اللسانيات ومؤلف كتاب اللغة Language . للمزيد راجع : ميشال زكريا : اللسانية المبادئ و الأعلام ، الجامعي للدراسات ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٢٣١ - ٢٣٥ توفي بلومفيلد عام ١٩٤٩ . انظر عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط ١١ / ١٩٧٧ ، ص ٢٣٨ .
- (٦) ألسي أنجليزي يهتم بدرجة خاصة بالنثر القصص . له كتاب ذكره غراهام هو في كتابه .
- (٧) النقد الجديد : تعبير أطلق على مدرسة التحليل الشكلي التي سادت في القرن العشرين في الأدبين الأمريكي و البريطاني . ومن رواد هذا النقد رانسوم ، بروكس ، بوند ، إليوت ، وغيرهم . انظر = Spingarn , J , E , The New Criticism , ed by , Burgum , E , B , Newyork , 1930 , pp 3 - 25 .
- (٨) ناقد بريطاني له مؤلفات كثيرة يذكر بعضها المؤلف ، وهو رأس مدرسة التحليل

النفسي في النقد الأدبي التطبيقي ، انظر ترجمته في مقدمة كتابه المنقول للعربية : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، ص ١ ، ١٩٦١ ص ٣ - ٣٣ .

- (٩) ألسني سويسري (١٨٦٥ - ١٩٤٧) تتلمذ لسوسير و تأثر به ، وأشرف على طبع كتابه " دروس في الألسنية العامة " . من مؤلفاته الأسلوبية الفرنسية " اللغة و الحياة " . و " اللغويات العامة " . انظر = المسدي : السابق ص ٢٣٧ .
- (١٠) هوكر : السني فرنسي اهتم بدراسة لغة النثر القصصي خاصة .
- (١١) ستيفن أولمان : عالم لسان بريطاني معروف ولد سنة ١٩١٤ . ترجمت بعض كتبه الى العربية ، من اشهرها كتاب " علم الدلالة " ؟
- (١٢) بروست Prost كاتب رواية فرنسي ، عاش ما بين ١٨٧١ و ١٩٢٢ له ديوان شعر " اللذات مع الأيام " ١٨٩٦ و رواية " البحث عن الزمن الضائع " وكانت هذه الرواية بداية تيار قصصي عرف باسم الرواية النفسية . أو رواية تيار الوعي .
- (١٣) شخصية اسطورية اغريقية اشتهرت باستعمال موسى حادة للقص من كل شخص أو شيء لا يطابق المقياس الذي لديه ، بصرف النظر عن كون تلك الأجزاء المقطوعة مهمة أو غير مهمة ، وبصرف النظر عن تأثيرها في الكائن ككل
- (١٤) تراجان Trajan (٥٣ - ١١٧ م) امبراطور روماني حكم ما بين ٩٨ - ١١٧ ق . م . نشطت التجارة في عهده و نظم الادارة المالية .
- (١٥) ليوسبترز : نمساوي النشأة ، الماني التكوين ، فرنسي التخصص ، عاش بين ١٨٨٧ - ١٩٦٠ وهو من علماء اللسانيات و الادب ، من مؤلفاته " دراسات في الأسلوب " و " الأسلوبية و النقد الأدبي " ١٩٥٥ .
- (١٦) مارسيل كروزو ، من تلامذة شارلز بالي ، وقد اهتم بالطاقة الانشائية و التعبيرية للغة ، سيذكره غراهام هو في الفصول التالية من كتابه . له كتاب : " الأسلوب و التقنيات ١٩٤٧ " .
- (١٧) وردزورث و كولردج : شاعران انجليزيان ، عاشا في القرن التاسع عشر ، وهما رائدا المدرسة الرومانسية في الشعر و النقد .
- (١٨) ماثيو ارنولد : Arnold (١٨٢٢ - ١٨٨٨) شاعر ، و ناقد انجليزي ، من

أشهر كتبه كتاب : " مقالات في النقد " وقد نقله الى العربية علي عزت ، وصدر في مصر ، ١٩٦٦ .

- (١٩) سبق التعريف به ، وللمزيد انظر = فايز اسكندر ، النقد النفسي عند ريتشاردز ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، د ت
- (٢٠) ناقد انجليزي معاصر اهتم بدراسة لغة الشعر وله كتاب مشهور عنوانه " سبعة انماط من الغموض " . انظر ما كتبه عنه ماهر شفيق فريد في : " النقد الانجليزي الحديث " الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٠ ص ١٤ - ٣٢ .

جوناثان كيلر : اللسانيات و النص

عرفت اللغات منذ وقت طويل من خلال الكتابة ، و قد أصبح واضحاً أن الأمر بحاجة إلى علم جديد في اللغة هو علم اللغة الأدبي أو الكتابي ، الذي ستكون مهمته الانتباه ، بجدية ، إلى قضايا مهمة ، كالبنية ، والأهداف ، والتأثير الذي تتركه الكتابة في القارئ . و لتحقيق غاية كهذه لا بد من إعادة النظر في علم اللغة ، و النظر إليه من حيث هو علم يهتم بالبناء الدقيق للكتابة ، التي هي تمثيل للكلام المنطوق ، مع الالتفات إلى العلامات التي تحيلنا إلى الطبيعة الحقة للغة بصفة عامة .

و جوناثان كيلر Jonathan Culler أحد المهتمين بهذه المسألة اهتماماً كبيراً . وله مؤلفات و مساهمات كثيرة في هذا الميدان ، من بينها كتابه الضخم " الشعرية البنيوية " و كتابه " سوسير " وقد شارك في مؤتمرات عقدت لهذه الغاية في جامعات أوتاوا و مانشستر وغيرها . و عالج هذه القضية في بحث نشره ضمن أعمال أحد هذه المؤتمرات و هو بعنوان : نحو علم لغة للكتابة : Towards a Linguistics of Writing و في هذا البحث يستعرض كيلر المحاولات الكثيرة ، والآراء العدة ، التي كتبها مشغولون في علم اللغة حول هذا الموضوع . وهذه البحوث تجمع على أن الكتابة : شكل من أشكال التمثيل المكافئ ، أو غير المكافئ ، لما لدى اللغة

من قدرة على التعبير ، والتأثير ، الذي يتجلى في الكلام المحكي . وهذا التمثيل لا بد أن يكون قد تأثر - في رأيه - بما مرت به اللغة من أوضاع تمت فيها دراستها بمناهج عدة كالفلولوجيا ، و الدراسة الوظيفية ، والبنيوية ، فضلاً عن منهج الدراسة السميولوجية Semiological الذي يعنى بتحليل المادة الثقافية المتنوعة عبر مفهوم العلامة و الإشارة .

لقد اشتملت هذه المقالات و البحوث دراسة نصوص و نماذج أخرى من الكتابة التي تمثل أشكالاً أولية من الكلام ، والبحث في علم اللغة الكتابي لا يتطلب - في الواقع - أن تجري الدراسة من خلال نصوص منتقاة تتمتع بالحد الأقصى من قوة الأسلوب ، بل يكفي - في رأي كيلر - أن يتناول البحث مجموعة من الأنماط ، والنماذج التي تمثل الشكل الأكثر وضوحاً و شبهاً بالكلام المحكي . ويبدو له أن هناك الكثير من الحقائق التي تتعلق بهذا الرأي . فأياً ما كان الأمر لا نستطيع أن نتصور علماً خاصاً بلسانيات الأدب دون الأخذ بالحسبان أن هذا العلم يعتمد أساساً ، على ملاحظة اللغة المنطوقة التي شكلت ، على الدوام ، القاعدة الأساسية لبنية علم اللسان الحديث ، وإذا نحن غفلنا عن هذه الحقيقة فقدنا الصلة بين لسانيات الأدب و علم اللسان بمفهومه العام النظري . وهذا ، بحذ ذاته ، قضية شائكة .

و يمضي جوناثان كيلر إلى القول : يستطيع المرء أن يقول : إن علم اللغة الذي يكتفي بتناول الوضع اللغوي اعتماداً على الكلام وحده ، دون أن يمر بالكتابة ، هو علم لا يقوم بمعالجة المشكلات التي تتصل باللغة جميعها ، لا سيما إذا تذكرنا أن اللغة المكتوبة تقدم للباحث في علم اللغة الإجابة عن كثير من الأسئلة بطريقة تفوق تلك الطريقة التي يجيب فيها عنها الكلام المحكي .

و ثمة جوانب كثيرة من علم اللغة الحديث تعتمد أساساً على لغة الكتابة لدى كل من دينس تيدلوك ، و روي هاريس Harris في كتابه

" صانعو اللغة " وقد اشتقت من هذا الكتاب الكثير من الآراء ، والمستخلصات النظرية في اللغة ، و في مقدمة ذلك تأكيده بأن الكتابة المعيارية الصحيحة توضح الكثير من مزايا اللغة التي لا تتضح عبر دراستنا للكلام المنطوق ، وإذا كان سوسير Saussure قد أوضح في كتابه " دروس في الألسنية العامة " خطورة الاعتماد على الكتابة في دراسة اللغة ، من جهة أن الاعتماد على الكتابة بدلاً من النطق يقود إلى نتائج غير دقيقة في فهم اللغة ، إلا أنه أوضح - في موضع آخر - أن الكتابة هي الأخرى تمثل أفضل مثال لاستعمال اللغة ، وهذا المثال إذا خضع للدراسة ممكننا من التوصل إلى نتائج غاية في الدقة .

و يتبع جوناثان كيلر جهود هاريس القائمة على إيجاد البديل المناسب لعلم اللسان البنيوي ، وهو علم لسانيات النص . فالجملة في نظر هاريس وحدة هلامية المعالم ، سديمية ، في اللغة المحكية ، وهي موضع تأمل علم اللسان البنيوي ، في حين أن الكتابة ، وحدها ، هي التي تصفي على هذه الجملة تسلسلها ، و نظامها السياقي . وإذا كان التنعيم - الذي هو مظهر من مظاهر النطق - يزيل اللبس أحياناً عن معنى الجملة فندرك الفرق بين قولنا : " جورج هو الذي اشترى الصورة " ، جواباً عن سؤال : من الذي اشترى الصورة ، وجورج الذي اشترى الصورة في الجواب عن سؤالنا من هو جورج ؟ أو ما الذي اشتراه جورج ؟ فإن الكتابة - في رأي هاريس - تمكننا من إزالة اللبس عن الجملة الواردة في النص المكتوب . فقولنا : " جورج هو الذي اشترى الصورة " يختلف عن قولنا : " جورج هو الذي اشترى اللوحة " ، فالجملة الثانية أوضحت لنا أن السياق الذي سيقف فيه سياق موضوعي مختلف عن السياق الذي وردت فيه الجملة الأولى . وبعبارة أخرى ، فإنه إذا كان التنعيم يجلو الغموض عن بعض الجمل ، فكذلك الكتابة تقوم هي الأخرى بكشف الغموض ، وإزالته في سياقات أخرى .

يضيف هاريس إلى ذلك منبهاً على أن النحو التحويلي والتوليدي

يبدو لمن يتأمل فيه - نحواً يساوي بين اللغة المكتوبة ، واللغة المحكية . في حين أنه لم يساو بين الأمرين من حيث قوانين اشتقاق الجمل المختلفة من الأصل الوحيد ، الذي هو الجملة النواة ، إنفاذاً لقدرة الفرد اللغوية ، وإنما يساوي بينهما من حيث أن هذا التوليد ، أو التحويل ، نابع - أصلاً - من مراعاة الأداء Performance الذي يتخلله في العادة : التردد ، والاعتراض ، و الابتداء الخاطئ . و أخيراً : الرغبة في إعادة التركيب . وهذا كله - بطبيعة الحال - ذو علاقة باللغة . فالسليقة أو الكفاية هي التي تمكنه من بناء الجمل بناء جيداً ، دون أن يحتاج في ذلك إلى الاعتماد على الكلام المحكي . ويذهب روي هاريس إلى أبعد من ذلك فيؤكد أننا إذا تأملنا الجملة المحكية نفسها من حيث تركيبها النحوي ، و الدلالي ، وطريقة ترتيب الألفاظ واحدة بعد الأخرى ، تكشف ذلك عن حقيقة واحدة ، وهي أن النموذج المتحكم في اختيارات المتكلم الذي يبني جملة هو النموذج نفسه الذي عرفناه - تاريخياً - من خلال الجملة المكتوبة .

والاستنتاج الذي يخلص إليه جوناثان كيلر من تتبع هذه الآراء يتلخص في أن علم اللسان ، الذي بين أيدينا الآن ، هو علم لغة النطق ، والذي نحن بحاجة إليه - على وجه الدقة - هو " علم للغة " لا يغفل عن أهمية الكتابة ، والتنبيه إليها بمجدية " .

والحق أن علم اللغة ، باقتصاره على تأمل الجانب النطقي في النظام اللغوي ، وما له من تأثير في الأداء الاجتماعي للغة ، و وظائفها الإعلامية ، إنما يتجاوز شيئاً في غاية الأهمية ، وهو تلك اللغة التي تتميز عن الكلام المحكي بالدقة النحوية ، و السلامة ، و حسن التنظيم و البناء ، و هذه أمور تتجلى ، بوضوح ، في الكلام المكتوب لا في الكلام الشفوي .

أما دنيس تيدلوك Tedloek فقد نبه على خطورة الاتجاه نحو تأمل اللغة المنطوقة فحسب ، و ذلك في كتاب له درس فيه أساليب السرد الشفاهي ، عنوانه : " الكلمة المحكية و الأثر التأويلي " The Spoken Word and the Work of Interpretation ففي هذا الكتاب

أوضح أن تناول اللغة عبر النطق أو الصوت لا يكفي لفهم السرد الشفاهي أبداً. فالاهتمام بالمظهر الفونولوجي للكلام لا يفسر الكثير ، و لا حتى القليل ، مما يعرض للباحث في السرد الشفوي . و لا يجيب عن الأسئلة الكثيرة المتعلقة بتأثير هذا السرد في نفس القارئ . و الأغرب من ذلك أن هذه المظاهر ذات الطابع الصوتي ، عندما نتأملها في السرد الشفاهي ، ونحاول تحليلها ، نحيلنا الى شيء يتخطى ، و يتجاوز المظهر اللغوي ، سواء فيما يتعلق بطبيعة العلامات المستخدمة ، أو بالرموز التي انتهت بنا عبر رموز أخرى انتقلت عبر التراث المكتوب ، أي أن هذه الرموز ، فيما يؤكد تيدلوك ، تبدو لنا أموراً مبهمة ، اذا نحن لم نأخذ بالحسبان تلك الأصول التي جاءت منها .

وإذا أنعمنا النظر في الكلام ، بمنأى عن هذه الظاهرة ، وجدنا سارد القصة يغلف كلامه بغلاف ضبابي ، وهذه الظلال لا يقصد منها أن تضيء على الحكاية ستاراً من العتمة ، وإنما وضعت لكي تمنح العين حرية التحديق ، و الاكتشاف ، و محو الظلال .

ويذهب ، في الرد على من يزعم كفاية الجانب النطقي من السرد للإجابة عن الأسئلة المتصلة بالنظام اللغوي ، إلى القول : بأن الذي يتخلل السرد من اشارات ، لتدل على التوقف ، أو الاسراع إلى درجة اللهات وإنقطاع النفس ، وكذلك ما يتخلله من أناة أحياناً ، والحكي البطيء ، والصمت المطبق ، كل هذا - في الحقيقة يؤكد كفاية الكتابة في ترجمة المنطوق إلى نص مكتوب . وهذا النص يمثل الطابع الجوهرى ، الحقيقى ، للغة . فالصمت الذي يتخلل الحكي - أحياناً - تقابله فجوة سردية في النص المكتوب . و هذه الفجوة تستطيع أن تفصح عن معنى شديد الاختلاف عما هو موجود وقائم في ثنايا " الحكي " .

على أن الاختلاف بين " الصمت " في " الحكي " و " الفجوة " في السرد المكتوب ، يمكن أن يتمثل في أن المتكلم (الراوي) لا يستطيع أن يطيل الصمت كثيراً ، في حين أن الكاتب يستطيع بواسطة العلامات أن

يشعرك بطول الفجوة . وإذا كان البعض يفضل (الحكي) على النص المكتوب ، في بعض المواقف الكوميديّة التي يكون فيها التوقف عن (الحكي) مدعاة للضحك ، أو الاستخفاف ، فإن هذا أيضاً يمكن تمثيله - في رأي تيدلوك - في الكلام المدون . ويضيف إلى ذلك قائلاً : إن كل المظاهر الفونولوجية التي تميز لغة الكلام المنطوق ، من حيث التوقف ، والاستئناف ، والتنغيم ، والنبر القوي ، ومطل بعض الأصوات لإعطاء المعنى ما يناسبه من إيقاع " الحكي " عن الكلام المكتوب ، هي - في الحقيقة - علامات ، وهذه العلامات ذات مظهر تطريزي عروضي يفوق مظهرها الصوتي ، ويغلب عليه .

لكن المشكلة التي تتجلى في هذه المظاهر ، أو الملامح ، التي تميز (الحكي) عن الكتابة - بصفة عامة - تكمن في كونها مظاهر غير ثابتة Temperality ويعزى تقبل هذه المظاهر إلى تزامنها مع (الحكي) أي أن قبولها من السامع نابع من طابعها المؤقت ، والفوري وهي خارج هذه الصفة الفورية ملامح عديمة القيمة ، فلا يمكن للمتلقي أن يتفاعل مع هذه العلامات خارج السياق ، الخاص بها ، من حيث أنها علامات ترتبط بذلك الموقف الذي انطلقت منه ... وبعد ذلك سينسى جزء كبير منها ، ما لم تقم الكتابة بتمثيل هذه المظاهر الإيقاعية عن طريق الحروف .

والسؤال الذي لا بد من الإجابة عنه هنا هو : ما مدى قدرة اللسان على النظر إلى هذه الملامح التنغيمية ، والعلامات اللغوية ، نظرة موحدة ، تجعل من الأمرين أمراً واحداً متكاملأ ، أو - على أقل تقدير - تنظر إلى العلامات اللغوية و كأنها تتحرك في فضاء تملأه المظاهر الفونولوجية ؟ . وهذا هو في الأساس السؤال الذي يواجهه علم اللغة الأدبي : فكيف يمكن أن تظهر الفونولوجيا نفسها تحت ضوء جديد ؟ أو كيف نراها - بكلمة أدق - من منظور مختلف ؟ . من اجل هذا يقترح تيدلوك أن لا يدرس النظام اللغوي بعيداً عما يعرف بالشعرية Poetics أو علم اللغة الاجتماعي . وزيادة على ذلك يجب أن تمحى الحدود التي تفصل مناهج

النظر في اللغة بعضها عن بعض ، وهذه هي - في رأيه - الزاوية التي ينبغي على علم اللغة الأدبي أن ينظر منها إلى الموضوع ، فسوف تعقب إعادة النظر هذه نتائج مثمرة على المدى القريب على الرغم مما في إعادة النظر من مصاعب ؟

ويوضح جوناثان كيلر هذه المسألة بالقول : إن علم اللسان باقتصاره على الكلام المنطوق ، ونبد الكتابة جانباً ، بوصفها شيئاً عديم الأهمية عند دراسة النظام اللغوي ، إنما يتجاهل - في الحقيقة - جوانب مهمة من طابع اللغة الوظيفي ، فالسامع ، الذي يدرك المعاني مما يسمعه من علامات صوتية ، لا يختلف ، قطعاً ، عن القارئ الذي يدرك هاتيك المعاني بواسطة العلامات التي توحد فيها الإشارة الصوتية بالإشارة الخطية في الكلام المكتوب. وهذا يجعلنا نتوقع العكس ، فالكلام المكتوب ، أقدر على التعبير من الكلام الشفوي ، لكون الثاني يخلو من العلامات المكتوبة ، ويقتصر على الصوت . وإذا عكف علم اللغة على دراسة النظام اللغوي ، اعتماداً على الكلام المكتوب ، فإنه - دون ريب - سيتنبه إلى مسائل دقيقة تغيب عن الباحث الذي يتحرك في الإطار الضيق ، المحدود بالتواصل الشفاهي . ذلك أن الكلام المكتوب يمنح المظهر الصوتي للغة مركزية إلى جانب الدور الذي تنهض به الكتابة في تشخيص تلك الجوانب التي غفل عنها المعنيون بالنظام الصوتي وحده ، مما يوفر الحد الأقصى من الكمال للدرس اللغوي . ويجب أن لا يغيب عن البال أن سوسير ، وهو من شد انتباهنا إلى دراسة المظهر الصوتي للسان ، كان قد تطرق بأسلوب مباشر إلى ما وصفه بالتصحيح Anagram الذي ينشأ من التلاعب بالحروف ، وقد عنى بدراسة هذه الظاهرة من خلال أسماء الأعلام في اللاتينية المكتوبة ، وقد جمع أمثلة من هذا النوع بين من خلالها طبيعة القانون الذي يتحكم بهذه النماذج ، هذا عدا عن أن سوسير في جل ما كتب ، لم يهمل أثر الكلام المكتوب في توضيح الفروق بين العلامات الصوتية ، لا سيما أن بعض اللغات توجد فيها حروف تختلف كتابتها عن النطق ، مما يعطي الحروف

المكتوبة - في هذه الحال - طابعاً يفوق في أثره اثر العلامة الصوتية في تقرير طبيعة اللفظة . والدلالة التي يلتقطها منها القارئ . وهذا الرأي لا يقتصر على سوسير فقد تناول آخرون الفكرة التي تقول بأن اللغة مجموعة من العلامات الصوتية ، وقللوا من أثر هذه الفكرة على الطابع الجوهري للدرس اللغوي . وقد تبين للجميع بمن فيهم سوسير نفسه ، أن القارئ المثالي يسهم في إيجاد الدلالة الحقيقية للعلامة اللغوية ، وهو يخترعها تبعاً للسياق الذي يعبر عنه النص ، لا تبعاً للصفات الصوتية . فالاستماع إلى حوار ، أو قراءته ، وفهم ما فيه من المعاني ، لا يفسر بما في أصواته من الشدة و الرخاوة ، أو الجهر والعمل ، أو أي شيء من هذا القبيل ، إنما الذي يحقق المعنى هو تفاعل المتلقي بالكلمات ، واختلاط ما في النص بما في وعيه من أفكار سابقة عن الموضوع ، أو ما يسميه لكان : " إلحاح الحروف الكامن في لا وعي القارئ " أو ما يسميه ميشال ريفاتير Riffaterre قانون الإدراك العقلي . وهو الذي يتحكم بالطرائق التي تجعل النص ذا العلامات المحدودة ، قادراً على جعل القارئ يتقبله ، ويدرك معانيه .

إن هذه المعطيات جميعاً تتمحور عن دلالة واحدة ، يستنتجها من يتأمل التطور الجاري في الدرس اللغوي ، وهي أن الحاجة باتت ماسة الآن ، أكثر من أي وقت مضى لوجود علم لسان خاص بالكتابة ، علم لسان للأدب ، يتجاوز الحدود الضيقة التي رسمها علم اللسان البنيوي ، وهو العلم الذي قصر جهوده حتى الآن على دراسة الجملة ، دون الالتفات إلى بنية أكبر ، وهي : بنية النص .

إدوارد ستانكوفيتش علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية

المشكلات التي تتصل بدراسة اللغة الشعرية مشكلات كثيرة ، ومعقدة ، وقد تصدى لها علماء لا صلة لهم بعلم اللسان ، منهم علماء الاجتماع ، والفلاسفة ، وعلماء النفس ، والمؤرخون ، واللغويون ، وآخرون من تخصصات مختلفة ، إلا أن الشيء الذي يجمعهم هو الاهتمام بالكلمة .

وقد تم إخضاع الشعر للدراسة من زوايا عدّة أعطت نتائج في غاية الاختلاف . وتاريخ الأدب يعتمد بصفة عامة على معطيات هذه العلوم في تفسيره لبعض الآثار الأدبية ودراسته للغة الأدب عامة . فما الذي يقوله علماء اللسان بهذا الشأن ؟ .

أول من رسم علامة استفهام كبرى حول هذا الواقع هو رومان ياكسون^(١) Jakobson في دراسته النقدية لأعمال الشاعر خلينكوف (١٩٢١) داعياً إلى جعل هذه الدراسة - أي دراسة اللغة الشعرية - فرعاً من فروع علم اللسان . وعلى هذين سار عالم اللغة البولندي الأصل إدوارد ستانكفيتش^(٢) في دراسته " علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية " (١٩٦٠) . المنشورة في كتاب " الأسلوب في اللغة " Style In Language وفي تلك الدراسة يحاول إن يوضح العلاقة بين دراسة اللغة

الشعرية وعلم اللسان ، وأين يلتقي هذان المظهران من مظاهر الدرس اللغوي ، وأين يفترقان .

والحق إن عالم اللسان في موقفه من اللغة الشعرية يشبه - إلى حد ما - كلاً من عالم الجيولوجيا وعالم الكيمياء الذي يتصدى لموضوع ذي صلة بتاريخ الفن . فهو لا يتناول إلا تركيب الأصباغ ، والعجائن ، والمواد المستخدمة في تثبيت الألوان . أما الجيولوجي فلا يهتم إلا بدراسة تركيب الصخور حين يتعلق الأمر بالكلام على أثر من آثار الفن النحتي فيها عبقرية النحت .

وهذان العالمان - الكيميائي و الجيولوجي - حين يتحدثان في هذين الموضوعين يتناولان الجانب المادي منهما ، بالمعنى الفيزيائي لهذه الكلمة . ولا يتناولان الموضوع بوصفه عملاً من أعمال الإبداع والفن ، وينسيان نسياناً تاماً موقع هذا الأثر ، أو ذلك ، من السياق الثقافي .

والحقيقة أن ما يقدمه هذان الدارسان مفيد - إلى حد كبير - إن أحسنَ توظيفه في دراسة تتناول فيها تاريخ الفن ، إلا أنه يبدو عديم القيمة ، والفائدة ، إذا قصد منه أن يضع حلولاً لمشكلات الأداء الفني في الرسم ، أو النحت ، أو الإجابة عن الأسئلة الخاصة بجماليات اللوحة ، أو التمثال ، باعتبارهما نتاجاً ثقافياً ذا أسلوب خاص . ولا يبدو الأمر على هذا النحو في دراسة اللغة الشعرية ، فالطابع " المادي " للغة المستعملة في الأثر الشعري مختلف ، تماماً ، عن الطابع المادي للصخور ، أو الأخشاب ، أو الألوان المستعملة في الرسم ، أو النحت . فآثر الكلمات في بناء العمل الشعري أقوى خطراً من أثر المادة المستعملة في اللوحة ، أو التمثال ، فالصياغة اللغوية لا تؤثر في الشكل - مثلما هو الشأن في الرخام ، أو الألوان - فحسب ، بل تؤثر في المعنى أيضاً ، وفي الطابع الجمالي ، و الفني ، للنص .

فإذا كان من السهل إن يميّز الكيميائي بين اللوحة ومادة اللون ، وأن يميّز الجيولوجي بين التمثال ومادة الحجر المستخدمة في نحته ، فإن الأمر

يبدو صعباً ، بل مستحيلاً ، عندما يتعلق الأمر بالفصل ما بين القصيدة ، والمادة المستخدمة في كتابتها . وإذا أخذ بالاعتبار تنوع التراكيب اللغوية ، وتميزها في لغة الشعر عن تلك التي تشيع ، وتداول ، في اللغة المستعملة في الحياة اليومية ، عرف أي نوع صعب من العمل يتصدى له المدارس اللغوي.

صحيح إن السؤال عن الفروق بين اللغة الشعرية ، واللغة غير الشعرية سؤال ليس جديداً . وقد حاول كثيرون الإجابة عنه ، مؤكدين أن النظم الذي تعتمد عليه اللغة الشعرية في تعبيرها عن المعنى ، نظم مغاير ، ومختلف ، يجعل من اكتناحه مهمة لا يضطلع بها أي فرع من فروع علم اللسان . وقد ألحوا على أن الفارق بين لغة الشعر وغيرها يتمثل في أن العلاقات المنطقية ، أو السببية Causal التي تمكن الكلام من الإفصاح عن معناه ، في اللغة " العادية " تختفي - إلى حد ما - في لغة الشعر ، بحيث يتسع هذا الشعر لمزيد من الإزاحات ، أو الانحرافات الدلالية Deviation . و إذا أمكن أن تدرس اللغة النثرية على وفق النظام المعمول به في دراسة المستويات المختلفة للسان ، فليس ذلك بممكن في اللغة الشعرية ؛ لكونها نتاجاً فردياً خالصاً ، يتجلى فيه أثر الذات المبدعة ، التي لا تكفي باستخدام النظام اللغوي السائد في اللسان ، فحسب ، بل تختلق - بالإضافة إلى ذلك - نظامها الخاص .

فلا يكفي - مثلاً - أن نطبق في دراستنا للغة الشعر أي نظام صوتي ، أو نحوي ، أو دلالي ، للسان دون أن نبحث - إلى جانب ذلك - عما يتجلى في هذا النظام من فویرقات أقحمها الشاعر على اللسان ليغير بذلك من صورة النظام اللغوي ، يستوي في ذلك ما كان منها من ابتكاره الخاص ، أو من اللغة الشعرية الموروثة .

ذلك واحد من السبل التي اتجه فيها الباحثون للإجابة عن سؤال اللغة الشعرية . وثمة سبيل آخر اتجه فيه الدارسون ، وهو الإفادة من التراث الفيلولوجي Philology فقد اعتاد الفيلولوجيون إن يقوموا بدراسة الآثار

الأدبية القديمة ، و أن يستنبطوا منها بعض القواعد المتعلقة باللغة الشعرية ، والأسلوب . وغالباً ما تدرج هذه الملاحظات في باب النحو ، وربما قسم منها في باب التقويم ، أي : الحكم على العمل الأدبي بالضعف ، أو الجودة . وقد يستعينون بالطلبة الذين يدرسون الشعر ، وكلما وقفوا في الوصول إلى نتائج مثمرة - على هذا الصعيد - كان قلقهم أكبر بسبب التردّي الذي آلت إليه لغة الشعر في أيامنا هذه . لذا كثيراً ما يثيرون الغبار حول علاقة التراث بالمعاصرة أو علاقة علم اللسان الحديث بالمتجز الإبداعي ، وموقفه من التقاليد والتراث .

ويوضح إدوارد ستانكفتش - في دراسته سالفة الذكر - وجرياً على طريقة ياكسبون في تحليل الخطاب الشعري Poetic discourse العناصر التي لا بد من تأملها عند دراسة اللغة الشعرية . وهذه العناصر هي : مادة الموضوع ، أو الشيء الذي يتحدث عنه النص . أو هو ذلك الشيء الذي يحيل إليه النص (المرجع) بتعبير شارلز موريس^(٣) Morris أي : البعد الدلالي . و المشاركون Participants أي : المرسل و المرسل إليه . والحدث الكلامي Speech act أي الظروف التي تكتنف الكلام . وشفرة النص Code ويعني بها الرموز التي يستعملها المتكلم ، و بها يتم التعبير عن الموضوع . و أخيراً الرسالة Message وهو يعني بذلك الشكل الذي تتخذه المدونة الكلامية في التعبير عن الموضوع ، أي المظهر اللفظي للنص .

وليست هذه العناصر مقصورة على الشعر ، وإنما هي موجودة في كل نص ، بيد أن وظيفتها في الشعر تختلف عن وظيفتها في النثر . وهذا الاختلاف هو الذي يمنح القصيدة طابعها الخاص ، وجوهرها الشعري . ولكي نستوعب هذه الحقيقة - بعمق - يفتح ستانكفتش أمامنا الطريق للوقوف على وظائفها الاستثنائية في الشعر دون النثر .

من المعروف إن الشاعر كالنثر يستمد موضوعاته من التجربة بمعناها الواسع وتستمد القصيدة أفكارها الأساسية من تيار الحياة اليومية وهذا أمر

واضح ، إلا أن التراكيب و التفاصيل ، التي يتكون منها نسيج النص الشعري ، لا تخلو من عناصر يستمدّها الشاعر من التراث الشعري . ولا جدال في أن الشاعر يحاول أن يطوّر معانيه و رموزه ، باستخدام تلك العناصر الموروثة ، وتجديدها ، بحيث تبدو القصيدة خلقاً جديداً لا صلة له بالماضي . وعندما يتناول الشاعر موضوعاً - من الموضوعات - يستحضر المعاني من زوايا مختلفة ، لا من منظور واحد ، والمعنى الواحد الذي يستدعيه الشاعر قد يعرض في القصيدة الواحدة بأكثر من صورة . وقد يعرضه عدد من الشعراء بصور شتى ، ونستطيع إن نؤكد هذه الحقيقة اعتماداً على كشف ثومبسون^(٤) Thompson للرموز والمعاني المتداولة في الأدب الشعبي . فعلى الرغم من أن هذا الكشف يثبت تعاور الكتاب و الشعراء لرموز معينة إلا أن معاني تلك الرموز لم تكن مكرورة . ولا بدّ من ملاحظة أنّ المعاني التي يستعملها الشعراء ، و الرموز التي يعبرون عنها بقوالب لفظية مختلفة ، يفسّر بعضها بعضاً ، على الرغم مما قد يشوبها من مسحة ضبابية . وهذا بطبيعة الحال يمكن العمل الأدبي الواحد من أن يوحى بعدد مختلف من المعاني . فالنص الشعري - بعبارة أخرى - متعدد الوجوه ، و العلاقة بين احتمال و آخر من احتمالات تفسيره ، أو تأويله ، علاقة أقل ما يقال فيها أنها معقدة . وإذا لم يتصف النص الشعري بهذا التعدد ، والتنوع ، فقد - في الحقيقة - جوهره الإبداعي ، وهويته الأدبية ، و وحدته .

من المشكلات التي تواجهنا في دراسة اللغة الشعرية كثافة المجاز ، ولا سيما الاستعارة Metaphor والكناية Metonymy و كلاهما يؤثر في دلالة النص . الاستعارة تعمق المعنى عبر محور الاستبدال ، وهو اختيار شيء لوضعه في موضع شيء آخر ، في حين أن الكناية تعمق المعنى عبر خط آخر هو المجاورة Contiguity و كلاهما ، أي : محور الاستبدال والمجاورة ، يؤثر تأثيراً كبيراً في البعد الدلالي للنص ، وهذا يجعل تأملنا لموضوعه تأملاً غير قاصر على ملاحظة الشيء الذي يحدثنا عنه النص ،

ولكنه يشمل - علاوة على ذلك - تلك العناصر التي انتقاها الشاعر ليشكل منها معاني القصيدة . و هذا يعني أن النظر في مادة الموضوع تقودنا إلى تأمل البعد الدلالي للنص ، مما يضعنا في مواجهة مع مشكلة جديدة ، وهي مضمون الدلالة فيما وراء الألفاظ ، أو فيما يُعرف باللغة داخل اللغة Metalanguage ، و يذكرنا هذا بالطبع بنظرية المعنى ، و الكلام الكثير الذي قيل في الدلالة ، و اختلافها في لغة الشعر ، سواء من جانب الفلاسفة ، الذين عنوا عناية كبيرة بعلم المعنى ، أو من جانب اللغويين الذين اختصوا اختصاصاً دقيقاً بعلم الدلالة Semantics . فالنسق الذي يستخدمه الشعراء في التعبير عن المعنى نسق مغاير - تماماً - لما هو متبع في لغة الحديث اليومي .

بيد أنّ هذا لا يعني .. بالضرورة - أن دراسة الموضوع في الشعر ، وكذلك الاستعمالات المجازية فيه مشكلة دلالية ، فليس من السهل أن نفصل بين الصورة والمحتوى . فالصورة في الشعر تؤثر تأثيراً كبيراً لا يقاس بما هو معروف في لغة الكلام اليومي . ففي ذلك الكلام لا يهدف المتكلم إلى أكثر من إيصال المعلومات التي يريد إيصالها للسامع ، أو القارئ .. في حين أن إيصال المعلومات في لغة الشعر يعد هدفاً ثانوياً لدى الشاعر . ويتحدد المحتوى في القصيدة تحديداً تمليه طبيعة الصورة التي تتشكل منها الرسالة الكلامية ، وهذا يبدو واضحاً إذا ما تذكرنا أشكال الرسائل الأدبية .

فهذه قصيدة غنائية ، وهذه ملحمة ، وتلك مسرحية ، فالشكل في الملحمة - مثلاً - يعتمد على سرد الأحداث التي وقعت في الماضي والشعر المسرحي يعتمد على تشخيص الصراع الذي يحدث في بعض المواقف والأحداث ، على حين أنّ الشعر الغنائي لا يعتمد على أي من الأمرين ، لا الأحداث ، و لا الزمن . و هذا الفارق في طبيعة هذه الأنواع الثلاثة يؤدي إلى فارق في طبيعة الموضوع لدى كل منهما . ففي النوع الأول - وهو الملحمة - يبرز السرد ، و يبرز الحدث ، و يختلف المشاركون في القول

والتلقي بحسب الحوادث . وفي بعض هذه الأنواع ، كالشعر الغنائي ، يغدو المتكلم نفسه مادة الموضوع في القصيدة ، يشاطره هذه المكانة المتلقي ، وربما كان هذا هو الذي يفسر إقدام الشاعر الغنائي - دون غيره من الشعراء - على توخي الصياغة الجيدة ، و اللغة المجازية ، و الاستعارة ، و الخيال الخلاق ، و الترانيم المختلفة ، و الإيقاعات الموسيقية الباهرة ، ليفتن بها المتلقي ، و يشغله عن نفسه .

و بكلمة أخرى فان القيمة المهيمنة على النص الغنائي تتمثل في بروز العلاقة بين المتكلم و المتلقي ، بحيث تفرض أثرها في الشكل و المعنى ، من خلال المقاطع ، و الأوزان ، و الأبنية النحوية . و علينا أن لا ننسى ما لهذه الوسائط ، التي يتوسل بها الشاعر الغنائي من تأثير في طبيعة الموضوع . وما لها من علاقة متينة بالتقاليد الموروثة في ميدان الكتابة الشعرية . وهنا يتجلى استخدامه لعناصر تراثية في نصّه الشعري إلا أنه يبدو جديداً كلّ الجدة ، تلوح عليه مخايل الابتكار الخالص ، و الخلق المحض . ومع أنّ هذه العناصر التي يقتبسها الشاعر من الإرث الأدبي عناصر شكلية إلا أنها تنهض بدور كبير في صياغة المحتوى ، و هو غير شكلي . وبناء على ذلك فان التأمل في عناصر هذه البنية ، و تحليلها ، و الكشف عما بين عناصرها من علاقات كامنة ، يجيب عن الأسئلة المتصلة بموضوع الصورة و المعنى ، و يمكن أن يساعدنا في دراسة اللغة بصفة عامة ، و يمهد الطريق لتحليل اللغة الشعرية على الخصوص .

والسؤال الآن هو : ما الوظيفة التي يقوم بها طرفا العملية الكلامية في النص الشعري ؟ يشير ستانكفتش - بادئ ذي بدء - إلى هذين الطرفين بكلمتين هما : المتكلم و المتلقي . وهما - في حالتنا هذه - الشاعر والقارئ . و الدارسون الذين عنوا بدراسة الشعر نظروا بعين التقدير إلى مكانة المتكلم في القصيدة الغنائية . ولهذا أبدوا مزيداً من الاهتمام بتتبع حياة الشاعر ، و ثقافته ، و الحقائق التي تفصح عنها القصيدة ، واستناداً إليها

يمكن الزعم بأن الشاعر نظم قصيدته إلى قارئ لديه المعرفة المسبقة بتلك الحقائق . و إذا لم يكن الانسجام أو التفاهم قائماً بين الشاعر و جمهوره ، فإن الافتراض الأكثر قبولاً - في مثل هذه الحال - هو أنّ الشاعر توجه بقصيدته إلى متلق مجهول ، و قد يكون هذا المتلقي مستقبلياً ، و بذلك تصبح الإرسالية الكلامية في النص جزءاً من الثقافة المنقولة من جيل إلى آخر .

على أنّ هؤلاء الدارسين غفلوا عن حقيقة مهمة ، وهي أنّ اللغة في الشعر ليست مجرد ناقل للمعلومات ، من المرسل إلى المرسل إليه ، و إنما هي ضرب من التخيل الذي لا يعتمد على الحقائق وحدها . لذا بدّدوا جهودهم في استنطاق الشاعر أقوالاً ، وأفكاراً ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بشخصيته ، وكأنّ اللغة الصادرة عن الشاعر لا علاقة لها بالخيال الذي يمتد حوله ، و يتفاعل معه .

والواقع أنّ الذين طبّقوا مفهومات علم النفس ، و البيولوجيا ، في دراسة الصلة بين العمل الأدبي ، و صاحبه (المتكلم) قد انهمكوا في الانشغال بتشريح كاتب النص ، بدلاً من أن ينهمكوا في تشريح النص ذاته . وعلى الرغم من القصور الذي تميّز به هذا التوجه في دراسة اللغة الشعرية ، إلا أنه أفاد الدارسين من حيث أنه أوضح للناس الفرق بين دراسة المادة في الرسم و النحت ، و دراسة المادة اللغوية في الشعر والأدب . فقد أثبت هذا النوع من دراسة النصوص كمون الذات المبدعة في كل علامة من علامات النص المدوّنة ، و إن كل علامة منها تضم في ثناياها فضلاً من الرموز و الدلالات المستمدة من التراث المقروء ، و الشفوي ، و إن دراسة هذه العلامات ، وحدها ، لا تعدّ شيئاً إن لم تتجاوز فضاء النص للتحديق فيما وراء العلامات الخطية ، ومعرفة الاتجاهات التي تتحرّك عبرها ، و التقاطعات التي تنظم النص ، مؤدية إلى مزيد من الانزياحات في دلالات الألفاظ ، و العابير ، بيتاً بعد بيت ، ومقطعاً بعد آخر .

والصحيح أن قسماً من هذه العلامات الخطية يقصد به التأثير في عيني القارئ ، كأن تهيج له انطباعاً بصرياً مريحاً ، غير أن هذا لا يُنسب حقيقة أن النص الشعري لا يكتب من أجل القراءة فقط . إذ لو كان الأمر كذلك لوجدنا أنفسنا أمام سؤال صعب ، وهو : أيّ القراءات ، أو الكتابات ، هي الأكثر ملاءمة لاعتمادها عند تحليل النص؟ . وهو سؤال طرح مراراً ، وتكراراً ، ومن الحق أن لا يترك دون جواب !! .

يضاف إلى ما سبق أن قسماً من التأثير الجمالي الكامن في الأعمال الشعرية ينبع من الطريقة الفنية التي تتبع في إلقائه . و ليس مصادفة أن يكون المغنون - قديماً - هم أول من اضطلع بمهمة إلقاء الشعر الملحمي . فقد أدرك هؤلاء ، منذ ذلك الوقت المبكر ، الذي نشأت فيه الملحمة ، أثر الإلقاء وهم يؤدّون الأدوار التي يتطلبها العمل المسرحي . وأما الشعر الغنائي ، فقد تصدى لإلقائه الشاعر نفسه ، و قام الممثلون أيضاً بإلقاء الشعر الغنائي ، بطريقة تعتمد على تقمص روح الشاعر ، والتعبير عن انفعالاته ، وأحاسيسه الملتهبة .

وليس بالمستطاع النظر إلى إلقاء القصيدة الغنائية بوصفه معياراً للحكم على الطابع الموضوعي - نسبة إلى الموضوع - لها . فالواضح أن ثمة عدداً غير قليل من الطرق التي يمكن بواسطتها تمثيل القصيدة ، وتلقيها . فبعض القراء - مثلاً - يلحّون إلحاحاً شديداً على الجانب الموسيقي ، من خلال: القافية ، و الوزن ، و التقطيع العروضي " Scansion " وآخرون يلحّون إلحاحاً شديداً على الألفاظ الدالة بالتركيز على ما يعرف بالنبر المنطقي Logical Stresses أو التركيز على العبارات النحوية . وإذا كانت قراءة القصيدة تسمح بهذا التنوع الواسع ، فلا يجب علينا أن ننسى قراءة الشاعر نفسه ، إذ من الجائز أن تكون مختلفة عن كل هاتيك القراءات . الأمر الذي حدا ببعض الدارسين (سيفرز ١٩١٢) ^(٥) إلى تقسيم القراءة إلى نوعين ، تبعاً لافتقارهما أو ابتعادهما عن قراءة الشاعر نفسه .

والاستنتاج الذي لا مندوحة لنا عن توكيده - هنا - هو أن اللغة ، في الشعر ، تختلف عنها في النثر ، بسبب قواعد النظم التي يطبقها الشاعر على رسالته الكلامية ، وهو الأمر الذي يحتاج إلى مزيد من التحليل لإظهار المزايا الفردية الخاصة التي تحدد ملامح هذا الحدث اللغوي ، أي أن لكل قصيدة طابعها الخاص ، أيا كانت العبارات ، و المعاني التي استخدمت في إنشائها . وهي - بكلمة أخرى - رسالة كلامية يتم تنظيمها تنظيمياً فريداً ياتباع مختلف الطرائق ، في البناء ، و الصياغة . وعند إرادة تحليل مثل هاتيك النصوص لا بدّ من مراعاة تلك الحقائق ، وفي مقدمتها قواعد النظم . Versification .

وعلى الرغم من أن علم اللغة فرّق بين نوعين من الدراسة الصوتية للسان ، إحداها تهتم بدراسة الفونيم ، و الأخرى تهتم بدراسة الخصائص الصوتية للسان (الفونتكس) إلا أن من الأمور التي تستغرب اهتمام النوع الثاني من الصوتيات بدراسة قواعد النظم ، واستخلاص النتائج الباهرة فيما يتعلق بالجوانب وثيقة الصلة باللسان .

والآن ، لنأمل البعد الرابع من أبعاد العمل الشعري ، ونعني به الرموز أو شيفرة النص Code اللغوية . فالملاحظ أن هذه الرموز يتم استخدامها ، في الشعر ، بطريقة تختلف اختلافاً كبيراً عن استعمالها في النثر .

وقد نبه سابير ^(٦) Sapir على وجود طرائق خاصة لاستخدام الأصوات اللغوية في الأغاني الشعرية لقبائل النوتكا Nootka أما فوغلين ^(٧) Voegelin فقد أوضح أن في الأغاني لدى قبائل الهوبي Hope أصواتاً ليست معروفة في لغة النثر . و هذا يؤكد - بما لا يدع مجالاً للشك - الاختلاف الأصواتي الكبير بين اللغة الشعرية ، و اللغة النثرية ، بحيث يعد هذا الاختلاف من الملامح المميزة للغة الشعر . وهذا الذي يمثل انحرافاً باللغة الشعرية ليس خاصاً بالشعر في حقبة معينة ، ولكنه موجود في التراث الشعري بصفة عامة . فهو ليس وليد الإبداع الفردي

- كما وقر في الظن - ولكنه خاصية طبيعية في المادة اللغوية التي يتكون منها النص الشعري .

وهذا الاستنتاج الذي توصلنا إليه يؤكد الحقيقة القائلة بوجود مقاييس عدة لدراسة النظام اللغوي ، وإن من الخطأ دراسة اللغة اعتماداً على معيار واحد أو اثنين . فمن أجل ذلك نحن بحاجة إلى دراسة لغة القصيدة دراسة (سايكرونيكية) سواء أكان الهدف المتوخى من الدراسة هدفاً معيارياً أو وصفاً . ففي كل لغة من اللغات توجد طريقتان في استعمال الألفاظ إحداهما معيارية تتوخى الصواب ، والدقة الدلالية والنحوية . والأخرى شعرية ، ولو عدنا إلى الوراء ، وتأملنا الشعر الإغريقي ، ملحماً كان أو درامياً أو غنائياً ، لألفينا هذا الشعر يعتمد على انتقاء الألفاظ بالطريقة الثانية ، التي تحل فيها الوظيفة الشعرية مكان الدقة ، والإصابة في التعبير .

وعلى هذا نبه المتقدمون حين تحدثوا عما عرف بالأسلوب ، فقد قيل: إن الأساليب تتنوع بتنوع الأنواع الأدبية ، ومن هذا على سبيل المثال ما كتبه لومونوسوف Lomonosov الذي أفاض في الحديث عن ثلاثة أساليب سادت الشعر الروسي في القرن الثامن عشر . ويستطيع أي دارس أن يحذو حذوه فيقارن الطرائق المتبعة في انتقاء المفردات في الشعر الكلاسيكي بتلك التي اتبعت في الشعر الرومانسي ، ليخلص من ذلك بنتائج قيمة عن الأسلوب الشعري لكل منهما .

فالنظرة العجلى إلى الشعر الرومانسي توضح ميله إلى استخدام ألفاظ غريبة أو دخيلة ، وعلى سبيل المثال : استخدام كلمات عربية وعبرية في أشعار هايي Heine (ومايكفيتش) . على حين أن الشعر الحديث - مثلاً - يميل إلى استخدام ألفاظ (علمية) أو (مدنية) .

ولا يقتصر انتقاء الشاعر لرموزه على الألفاظ ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى ما يعرف بالانتقاء النحوي ، والصوتي . فهذان المستويان من اللسان لابد أن يروضهما الشاعر لكي يصبحا ملائمين ملائمة تامة لتنظيم النص .

وترويضهما يتطلب - في أكثر الأحيان - اختراع طرق جديدة في ترتيب الألفاظ ، وإيجاد العلاقات النحوية فيما بينها ، وربما تجاوز ذلك إلى التصرف بالأصوات اللغوية نفسها ، إلا أن الشاعر لا يستطيع أن يخترع صوتاً لغوياً جديداً ، أو أن يبدل (فونيماً) بآخر ، ولكنه يستطيع اللجوء إلى خيارات يسمح له بها النظام اللغوي ، كاللجوء إلى بعض الإنحرافات النطقية لبعض الأصوات . وهذا شيء معروف جداً في الشعر السلوفاكي Slavic . (ومعروف أيضاً في الشعر العربي فيما يسمى مثلاً بالخروج ، والوصل ، والحذف والإدغام ، والتخفيف ، والتحقيق ، وما إلى ذلك من انحرافات نطقية في بعض الحروف) . ويلاحظ هذا بوضوح أيضاً في الشعر الروسي ، وعلى نحو خاص في شعر المستقبلين Futurists الذي يمثل علامة فارقة في تاريخ الأدب .

ومهما يكن من أمر فإن الشاعر يستطيع التعبير عن أفكاره ، وتشكيل صورته ، اعتماداً على النظام اللغوي نفسه ، فهو يتيح له هذه الاختيارات فينتقي منها ما يشاء من الصيغ الصوتية ، والقواعد النحوية ، التي تبدو في بعض الأحيان مغايرة للعرف اللغوي . ففي اللغة السلافية - مثلاً - يتيح النظام اللغوي للشاعر أن يجعل الصوت المهموس في القافية مجهوراً والصائت القصير صامتاً طويلاً ، والصوت غير الطبقي صوتاً طبقياً .

على أن أكثر الجوانب وضوحاً في لغة الشعر هو ذلك الذي يتجلى في تنظيم النص بحيث يجعله مختلفاً اختلافاً كبيراً عن النثر ، والكلام العامي المستعمل في الحادثة اليومية . والملحظ البارز - من هذه الناحية - هو النموذج الإيقاعي للنص . فالإيقاع يضبط ، وينظم ، جلّ العناصر التي يتألف منها النص ، ويوزعها في مقاطع ، أو فواصل زمنية تنبع من توزيع عناصر الإيقاع . وهذا الترتيب الذي يعتمد على علاقات التابع ، والتوالي ، يشكل الأسلوب ، أو الأساليب ، التي تمتاز بها لغة النظم .

والتأمل لعلاقات التابع في النص الشعري لا يمكنه أن يتفادى التأثير الذي تحدثه فيه العلامات اللغوية المنتقة ، فمن خلال ذلك تتضح العلاقات الجديدة التي يحددها الشاعر بين الألفاظ ، ومعنى ذلك إن الشيء الذي يدهش القارئ هو ذلك التظافر بين البعد الإيقاعي واللغوي الذي يتجلى في النموذج الشعري . ولقد لاحظ دارسون كثيرون تلك القواعد النحوية التي اختص الشعر الإغريقي ، واللاتيني باستعمالها ، بهدف التلوين ، والتطريز الإيقاعي ، وهو شيء انتقل انتقالاً عفويّاً إلى الشعر المكتوب باللغات الأخرى ، تماماً مثلما صار الشعراء إلى استخدام محور الشعر الإغريقي واللاتيني .

ويؤكد الدارسون المعاصرون أن استخدام قواعد النظم العروضي في الشعر يؤثر تأثيراً كبيراً في بعض مستويات النظام اللغوي . و الشيء الأكثر وضوحاً هو أن الوزن نفسه - وهو أكثر عناصر الإيقاع تجريداً - ليس وحده الذي يضيف على النص نموذج الإيقاعي ، ولكن ثمة عناصر كثيرة ، داخلية ، تمس التفاصيل في حدودها الصوتية الدنيا ، بما في ذلك الفونيم . وهذا يعني أن الوزن ليس له التأثير الأكبر في النظام اللغوي عند كتابة الشعر .

ويتضح هذا الأثر فيما إذا قارنا نموذجين من الشعر البولندي والروسي ، فالشعر الروسي يقوم على نظام إيقاعي يفيد من استخدام النبر لإبراز المقاطع الموسيقية ، لسبب بسيط ، وهو أن اللغة الروسية تعتمد على توظيف المقاطع المنبورة في المفردات التي يتألف منها البيت الشعري .

ولهذا يعتمد الشعر الروسي على التفعيلة التي يتعاقب فيها المقطع الثقيل والمقطع الخفيف ، في حين أن الشعر البولندي لا يعتمد على مثل هذا النبر ، وإنما يعتمد على المقاطع ، فمن الصعب أن يعتمد الشعر البولندي على تفعيلات كتلك التي يعتمد عليها الشعر الروسي . فهو - أي البولندي - يعتمد على وحدة أكبر تتألف من كلمات عدة ، وفي كل بيتين من الشعر البولندي عدد متشابه من المقاطع Syllables إلى جانب

التشابه في القافية .

وهذا الاختلاف في النظامين العروضيين يؤدي إلى اختلاف في الطبيعة الداخلية لتعاقب المقاطع ، بل إلى اختلاف في البنى المقطعية للشعر . من أجل ذلك لم تحقق محاولات الشعراء الروس لنظم الشعر بالطريقة البولندية إلا الفشل الذريع .

وإذا مضينا بعيداً في دراسة الأنظمة العروضية للشعر ، وإرتباط ذلك بالنظام الصوتي للغة ، وجدنا الكثير من الفروق التي تمنح كل شعر هويته الخاصة . فالشعر الروسي يختلف عن الإنجليزي وهذا - بدوره - يختلف عن الشعر الألماني . فالشعر الألماني يبدو - مقارنة بالروسي - أكثر رتابة monotonous والإنجليزي يبدو للقارئ الروسي مفتقراً للإيقاع . وهذا الانطباع لا تفسير له - في الواقع - إلا بالرجوع إلى الفروق النبرية الخاصة بكل لغة من اللغات ، و إلى الانحرافات النطقية التي يلجأ إليها الشاعر تحت وطأة الملاءمة بين متطلبات الوزن ، و الترتيب الذي يقتضيه النحو للألفاظ التي يتألف منها البيت الشعري .

فهذا الترتيب يضيف نوعاً من الوحدة ، و التناسق الصوتي على القصيدة ، أي أن كل قصيدة تكون - بالضرورة - وحدة تناغمية معينة ، تشترك مع غيرها من القصائد بالقياس العروضي ، إلا أنها تشكل حالة خاصة ، متفردة ، بسبب نزوع الشاعر للخروج على القياس العروضي . وهنا تبرز المفارقة المتمثلة في حرص الشاعر على الوزن ، بمقدار حرصه على التحرر منه . وهذا الموقف النابع من التوتر الذي يميز العملية الإبداعية ، يقودنا - في الحقيقة - إلى الوقوف على أسرار التحولات البيوية التي تشيع في اللغة الشعرية ، تلك التحولات التي تبث إشعاعها في النصوص ، وتتطلب دراستها نوعاً آخر من البحث يختلف عن دراسة أي مستوى من مستويات النشاط اللساني .

نخلص من هذا الذي قلناه إلى نتيجة في غاية الأهمية ، وهي أن القارئ الذي يريد دراسة الشعر ، و اللغة الشعرية ، لا يستطيع أن يحلل ، أو يفسر

" الشعرية " ما لم يأخذ بالاعتبار تلك القواعد التي يتيحها النظام اللغوي للشاعر لكي يعتمد عليها في تنظيم النص ، وفي الوقت ذاته ، لا يستطيع عالم اللسان إن يحلل الصورة ، وقوة التعبير ، في اللغة الشعرية ، ما لم يأخذ بالحسبان الجوانب الثقافية والتراثية ، التي تؤثر في النظم ، وتكسب القصيدة طابعها الفني الخاص .

وفهم القصيدة ، أو تحليلها ، عملية مزدوجة ، تتكى على الغوص في نسيج النص من جهة ، وحذس الباحث القادر على ملح الجوانب الخفية في الشعر ، من جهة أخرى . ولا ينفي ذلك أن المرء بحاجة إلى تحليل يزيد كثيراً عما ذكرنا . ومن الصعب الإدعاء بأن في الإمكان أن يقدم المرء تحليلاً للنص الشعري يجمع بين الشمول والتكامل الذي لا يترك مزيداً لمستزيد . وليس ثمة من يدعي القدرة على تحليل النص الشعري تحليلاً يبرز جُل ما فيه من جوانب جمالية ، ووجدانية ، تم التعبير عنها من خلاله .^(٨)

الهوامش :-

- (١) رومان ياكيسون : ولد في موسكو عام ١٨٩٦ وتركها إلى تشيكوسلوفاكيا والدنمارك ، ثم نزع إلى الولايات المتحدة عام ١٩٤١ ، درس في معهد لازاروف للغات الشرقية ، وفي جامعتي موسكو ، وبراغ . وعمل أستاذاً في معهد موسكو المسرحي ، وفي جامعة ماساروك وكونهاجن وأوسلو وكولومبيا وبدأ التدريس في جامعة نيويورك عام ١٩٤٢ ثم في جامعة هارفرد . شارك في عدد من الجمعيات الأكاديمية ، واهتم بدراسة اللغات السلافية ، والشعر التشيكي . وشملت مؤلفاته حقول الفيلولوجيا وتاريخ الأدب ، والفلكلور ، واللسانيات الصوتية . وظهرت أعماله باللغة الإنجليزية في سبعة أجزاء بعنوان : Selected Writings وتوفي ياكيسون عام ١٩٨٢ .
- (٢) إدوارد ستانكفتش : ولد عام ١٩٤٠ وهو من أصل بولندي ، تخرج في جامعة روما ، وانتقل للإقامة في الولايات المتحدة عام ١٩٥٠ . حصل على الدكتوراه من جامعة شيكاغو ، وتخصص بدراسة اللغات والأدب السلافي في جامعة هارفرد يقوم منذ عام ١٩٥٤ بتدريس هذه اللغات في جامعة أنديانا إلى جانب تدريس الأدب ، وعلم اللغة ، واللهجات ، وأعراض الشعر فضلاً عن النظام الصرفي وعلم المصطلح.
- (٣) شارلز موريس Morris عالم لغة أمريكي معاصر له كتاب : العلامات و اللغة والسلوك . صدر في نيويورك عام ١٩٤٦ .
- (٤) ثومبسون : كاتب و باحث أمريكي له كتاب الحكايات الفلوكلورية The Folktales (نيويورك ١٩٤٦) و كتاب " الكشف المفسر للرموز المستعملة في القصص الشعبي (بلومنغتون ١٩٥٥) .
- (٥) إدوارد سيفرز : عالم لغة ألماني ، له كتب من أبرزها : الصوتيات العامة (ليبزغ ١٩٠١) ودراسات في الإيقاع والموسيقى (هايدلبرغ ١٩١٢) .
- (٦) إدوارد ساپير Sapir : من أبرز علماء اللغة في أمريكا صدر له كتاب : اللغة Language (نيويورك ١٩٢٤) .

رومان ياكبسون بنيوية التأسيس والاستدراك

من المفارقات الغريبة أنَّ ظهور البنيوية الفرنسية كان في نيويورك حوالي عام (١٩٤٢)، ذلك أن رومان ياكبسون^(١) الذي نرح بعد الاحتلال النازي لباريس إلى اسكندنافية، لم يطل به المقام هناك، فقد غادر - في وقت قصير - إلى الولايات المتحدة. وهناك كان علم اللغة الأمريكي يمر بواحد من أفضل أطواره، وهو الطُّور السلوكي - نسبة إلى المدرسة السلوكية^(٢) Behaviorism. وما لبث أن تجمع في أمريكا عدد من اللسانيين - من فرنسا وبلقان - الذين لم تطب لهم الإقامة في ظل حكومة فيشي. وتمكن ياكبسون - في هذه الأجواء - من الظفر بكرسي الأستاذية في تدريس اللسانيات، وبدأ إعداد محاضراته الشهيرة بعنوان: "الصوت والمعنى" Sound and Meaning^(٣).

وكانت هذه المحاضرات في غاية الأهمية، إذ إنها نجحت في تقديم البنيوية الفرنسية للآخرين، فقد احتوت على أول تعريف بأعمال الباحث البنيوي كلود ليفي شتراوس^(٤) Struss، وقدم أعماله، التي لم تكن قد نشرت حتى ذلك الحين بالإنجليزية، ومن الباعث على السخرية أن نجد ياكبسون لا يشير في محاضراته تلك إلى الأصول السوسيرية منهجه التحليلي، مع أن الإشارة إلى هذه الأصول أصبحت - فيما بعد - شيئاً

- (٧) كارل فويغلين Voegelin : ولد عام ١٩٠٦ و درس علم النفس في جامعة ستانفورد ، و الأنثروبولوجيا في جامعة كاليفورنيا . و علم اللغة العام في جامعة ييل . عني بدراسة لغات الهنود الحمر إلى جانب دراسته لعدد من اللغات القديمة . درس الأنثروبولوجيا منذ عام ١٩٤١ في عدد من الجامعات قبل أن يستقر في جامعة " انديانا " ليصبح رئيس قسم اللغات فيها . أشرف على " المجلة العالمية لعلم اللغة الأمريكي " و أدار قسم المحفوظات بجامعة أريزونا لمدة سنة .
- (٨) يعتمد هذا المقال على قراءة تحليلية لدراسة ستانكفتش المنشورة في :
Style In Language, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 3 ed. (1971) , . PP. 69-81.

يتكرر بمناسبة ، وفي غير مناسبة .

كان ياكبسون ، حتى ذلك الحين ، يتمتع بقدر كبير من الاحترام بوصفه عالماً لغوياً كبيراً من الطراز الرفيع . فهو واضع نظرية " الملامح المميزة " ^(٥) . في الدراسة الفونولوجية . ^(٦) وهو أول من بحث في الطبيعة الاستعارية والكنائية للأدب ، وتأثير ذلك في محوري الإستبدال ، والمجاورة ، وتجلي ذلك بوضوح في دراساته التطبيقية لعدد غير قليل من الحكايات الفولكلورية ، والنصوص الشعرية .

وفي عام ١٩٥٨ كتب ياكبسون دراسته التي تقدم بها لمؤتمر " الأسلوب في اللغة " الذي عقد بجامعة " أنديانا " وكانت بعنوان " علم اللغة والشعرية : بيان ختامي " . ونشرت في أعمال المؤتمر المذكور . [أنظر : سيوك 1960 Sebeok] ^(٧) وما تزال هذه الدراسة على الرغم من مرور ثلاثين سنة ، أو أكثر ، على ظهورها ، من أكثر الدراسات التي كتبت في هذا الموضوع عمقاً ، وفائدة . وإذا كان من التجاوز أن نعدّه - هنا - مؤسس البنيوية الأدبية ، فإن المرء لا يعدو الحقيقة إذا عدّه أكثر من عالم للسان ، وأكثر من أسلوب ، وأكثر من مفكر بنيوي . والذين يعنون بقواعد النص الشعري يعدونه أفضل من تصدّى لحل المشكلات التي تعرض لهذا الباب من الدرس ، بل إننا نستطيع الزعم بأنه سبق غيره في التعريف بالقواعد التوليدية للشعر . وعلاوة على ذلك فهو أفضل من روج للبنيوية ، وخير من قدمها للناس ، بعيداً عن الادعاءات . فكل الأفكار التي كان يبشر بها ، ويدعو لها ، موجودة في دراساته ، وبحوثه المنشورة . فعلي سبيل المثال لولا بحوث ياكبسون ودراساته لما عرف شتراوس بوصفه باحثاً بنيوياً أبداً ، وبغير شتراوس تعدّ البنيوية الفرنسية شيئاً لا يستحق أن يشار إليه ببنان .

[الصوت والمعنى :]

والحقيقة أن محاضراته حول " الصوت والمعنى " لم تكن محاضرات

دعائية إطلاقاً ، بل كانت هذه المحاضرات مدخلاً نقدياً للأفكار الشائعة حول الأصوات ، وأثرها في المعاني . وذلك بالفعل ما كانت الألسنية بحاجة إليه في ذلك الوقت . ومن خلال هذه المحاضرات تشكلت القاعدة الحقيقية لعلم اللغة البنيوي ، خلافاً للاعتقاد السائد حول وجود تلك القاعدة في محاضرات دي سوسير ^(٨) . التي تمثل - في نظر الكثيرين - الجذور المبكرة للألسنية الجديدة . وقد أثبتت محاضرات ياكبسون أن آراء سوسير لم تكن قيمة في ذاتها ، وإنما في طابعها التجريبي الذي يسمح لغيره بأن يأخذها ، ويعمق البحث فيها ، ويطورها تطويراً يبرهن على صلاحيتها للتطبيق .

فالذي لا شك فيه هو أن تطبيق بعض الأصول التي قامت عليها الألسنية سوسير في حقول أخرى مثل " الصوتيات " و " الوظيفة الشعرية للغة " تساعد على بناء " السميولوجيا " ^(٩) التي بشر بها سوسير في كتابه الذي ظهرت الطبعة الأولى منه عام ١٩١٦ . وهكذا أثبتت أعمال ياكبسون - في الأربعينات والخمسينات - أن العمل في " أصول " سوسير لم يتوقف ، بل أتيح لها من يواصل البحث فيها ، بشيء من التطوير ، والتفقيح ، خلال الأربعين عاماً التي تلت وفاته (١٩١٣) .

فإلى ياكبسون يعزى القول بالفونيم Phoneme وهو الوحدة الصغرى في اللغة ، أي : هو تلك الوحدة غير القابلة للإنقسام ، أو التحليل ، بل هو الوحدة غير القابلة لأن تعوض بوحدة أخرى ، لأن بناء كل فونيم مختلف - ضرورة - عن بناء أي فونيم آخر ^(١٠) ، ويبدو هذا واضحاً في المثالين التاليين . ففونيم (S) في الإنجليزية مختلف عن الفونيم (Z) لأن الأول " مهموس " والثاني " مجهور " ، فإذا حاولنا وضع أي منهما مكان الآخر في كلمة ما ، تغيرت تلك الكلمة ، وتغير معناها . وعلى ذلك فإن " الجهر " يعد صفة مميزة للفونيم (Z) في حين أن " الهمس " يعد صفة مميزة للفونيم (S) . ودعا ياكبسون إلى دراسة الأصوات اللغوية واحداً بعد الآخر ، وترتيب قوائم بالصفات المميزة لكل فونيم ، وذلك اعتماداً على حالة الوترين الصوتيين ، والرنين الصادر عنهما في الحنجرة .

مع ملاحظة أن نطق الصوت قد يغير هذه الصفات من حين إلى آخر ، على وفق الأصوات الأخرى المتصلة به في بنية الكلمة . وهذه الظاهرة ليست مقصورة على واحدة من اللغات ، لكنها موجودة في اللغات الطبيعية جميعاً . ولا ريب في أن النظرية التي أرساها ياكسون تمثل إنجازاً جديداً لعلم اللسان ، إلا أن هذا إنجاز يبدو مختلفاً أشد الاختلاف عما يمكن أن نسماه بالإرث البيوي . وهذا الأمر يجعلنا نعتقد بأن ذلك الإرث ظل على الدوام يفتقر إلى هذه الدعامة الأساسية التي تقوم عليها النظرية البيوية للأصوات اللغوية ، فإن كانت هذه الطابع فكرة افتراضية لدى سوسير ، فهي لدى ياكسون واقع ملموس ، يتجلى عبر شبكة من الثنائيات الضدية التي تتحكم بالنظام اللغوي . وقد شجع هذا الواقع بعض علماء اللسان ، ولا سيما هيلمسليف^(١١) Hjelmslev على القول بأن اللغة ، عموماً ، بنية شاملة تتميز بالتجريد ، وأن هذه البنية تدعونا إلى الإفادة منها في دراسة حقول أخرى ، وبناء أنظمة من الثنائيات الضدية المجردة أسوة بالنظام اللغوي .

على أن نظرية " الفونيم " التي جاء بها ياكسون تتميز عن سواها من الآراء بأنها نظرية ثابتة ، واضحة ، اعتماداً على صلتها بدراسة الواقع الفيزيائي للأصوات ، والوترين الصوتيين في أدائهما لوظيفتهما في النطق . ولقد أثرت هذه النظرية ، بما احتوته من توضيح العلاقة الضدية بين الأصوات ، في مباحث العلاقة بين الإشارة والمعنى . وأفاد منها كل من الباحثين الفرنسيين المشتغلين بعلم " العلامات " Semiotics^(١٢) . فقد جاء هذا الأثر من مصدر غير مباشر ، فهؤلاء الباحثون لم يكتفوا بما في نظرية الفونيم من مقومات منهجية تجعل منها نموذجاً جيداً للدرس اللغوي ، ولكنها قدمت الدليل على أن الفكرة الافتراضية التي تقال في وقت من الأوقات قد تنجح في أن تكون أساساً لنظرية جديدة ذات طابع علمي ، تجريبي ، مثلما فعل ياكسون بفكرة سوسير .

ولقد أعاد ياكسون النظر في نظرية " الفونيم " بعد عام (١٩٤٢)

ذلك أنه لم يكن يتصور أي عمق كبير ذلك الذي لامسته هذه النظرية ، فالفونيم يختلف عن أي وحدة لغوية أخرى بكونه لا وظيفة له - في الواقع - سوى أنه يميز ذاته عن أي فونيم آخر . وهذا شيء كان قد رده سوسير ، إلا أن سوسير ، في رأي ياكسون ، تردد إزاء تعميم هذه الفكرة ، أو تطبيقها على عناصر أخرى في اللغة ، وبصفة خاصة : الأشكال النحوية ، والألفاظ . وربما كانت هذه هي الثغرة الكبيرة فيما ذكره دو سوسير حول الموضوع . فلو أخذنا الكلمتين الألمانيتين Nacht و Nachte وجدنا الفرق بينهما في " الفونيم " الذي ذكر في آخر الكلمة الثانية ، وهو الذي جعل المعنى في الكلمتين مختلفاً . فهو في الأولى مفرد (ليلة) وفي الثانية جمع (ليال) فالفونيم الذي أضيف إلى الكلمة الثانية نقلها من الدلالة على الأفراد إلى الدلالة على الجمع . أما الفونيم نفسه فلا معنى له في حال النطق به مفرداً .

قد يبدو ذلك التوضيح أمراً عابراً ، وغير ذي قيمة ، بيد أنه في غاية الدقة لأن هذا التوضيح يعطي فكرة التفريق التي نادى بها سوسير بين " اللغة " Langue والكلام Parole تجسيدها الحقيقي^(١٣) فالفونيم لا أثر له من حيث هو وحدة صوتية في " اللغة " ولكن تأثيره يتجلى بقوة في " الكلام " بحيث تكتسب الكلمة التي وضع في آخرها دلالة الجمع . ومعنى ذلك أن " الدال " وهو " الفونيم " علامة صوتية ، أو خطية ، لا مدلول لها من حيث هي ، ولكنها تنحرف بالوحدة اللفظية من دلالة إلى أخرى . وهكذا فإن " الفونيم " الذي هو ليس دالاً بذاته تتضح قدرته على التأكيد في دلالات الألفاظ ، وهذه مفارقة مدهشة لم يوضحها ياكسون ، بل إنه بهذا أوضح الفروق الدقيقة بين ثلاثة مصطلحات كثيرة التداول ، والشيع ، في علم اللسان ، وهي العلامة ، والدال ، والمدلول .

وقد كانت نظرية " الفونيم " بصفة عامة ، من الأسس التي قام عليها ما يعرف بالنحو التوليدي^(١٤) Generative grammar . فقد أكد النحاة التوليديون - ولاسيما بعد سنة ١٩٦٥ - أن قدرة مستعمل اللغة

على استخدام القواعد النحوية لتوليد جمل جديدة تعتمد ، بصفة خاصة ، على الفروق التطبيقية في استعمال الألفاظ ، وما يتيح " الفونيم " من اختلاف في البنية " الصوتية " أو " الخطية " للكلمة ، وفي ذلك يتجلى أثر نظرية ياكبسون في " الفونيم " و " الملامح المميزة " التي أصبحت تعرف في " النحو التوليدي " باسم جديد هو : الملامح الدالة Semantic features . وقد أشير إلى هاتيك الملامح في الرسوم المشجرة التي استخدمها التوليديون . وهذا يعنى أن " النحو التوليدي " - في الوقت الذي استخدم فيه مقولات ياكبسون في " الملامح المميزة " - أفاد من نظرية " الفونيم " بطريقة غير مباشرة ، على الرغم من أنه يستخدم كلمة " العلامة " عوضاً عن كلمة " فونيم " .

[الاستبدال والمجاورة :]

لم يكنف ياكبسون بهذا الإنجاز الألسني ، ولكنه طور - فضلاً عن ذلك - ما كان قد لاحظته سوسير من حيث أن التعبير يقوم على محورين ، هما : محور المجاورة Syntagmatic ومحور الاستبدال أو التداعي Associative فالعناصر المستخدمة في التعبير تتخذ ، في البداية ، ترتيبها الأفقي ، ثم يكتسب كل عنصر منها معناه بالنظر إلى ما يستدعيه من عناصر أخرى لدى أولئك الذين أرادوا إغناء الفكرة وتوضيحها . فإذا أخذنا الجملة الإنجليزية He is mad رأينا الترتيب الذي تتبوأ بمقتضاه كل كلمة موقعها في الجملة : و يستطيع التكلم ، أو الكاتب ، أن يضع مكان الضمير He ضميراً آخر مثل : She أو We أو I أو They ويستدعي ذلك أن يستبدل الفعل المساعد بآخر فمع We يضع Are ومع I يضع am وهكذا .. فالنسق الأول هو الذي يسمى مجاورة ، والثاني هو الذي يسمى استبدالاً . وهذان المحوران هما اللذان يتحكمان في تنظيم الكلام ، و يتيحان للغة أن تؤدي وظيفتها في التعبير . وقد أطلقت على هذين المحورين تسميات عدة بحسب الدارسين .

فياكبسون أطلق عليهما في بحث نشره سنة (١٩٥٦) : التوافق Combination و الانتقاء Selections أما هاليدي^(١٥) Halliday فقد أطلق عليهما اسمين آخرين هما التسلسل Chains و الاختيار Choice . والحق أن الكلام على هذين المحورين أغنى الدراسة القائمة على تأمل النظام اللغوي ، و طرقه في أداء وظائفه التعبيرية . ولهذا فإن البنيويين وجدوا في هذين المحورين ، و الكلام عليهما ، مادة تستدعي الدراسة . وعزا قسم من هؤلاء البنيويين القول بهذين المحورين إلى سوسير نفسه . وهذا شيء طبيعي ما دام سوسير كان قد تحدث عن شبكة العلاقات الضدية التي تنظم عمل اللغة من خلال الكلام . وقد أدي -بالطبع- إلى تطوير نظرية " الفونيم " بإضافة نظرية جديدة ، هي : نظرية " المورفيم " التي تمثل التجسيد الحقيقي لمفهوم المجاورة . إذ " المورفيم " هو إلصاق جزء من كلمة إلى جانب جزء آخر يجاوره ، نحو إلصاق كلمة Ment بالانجليزية بكلمة Judge للحصول على كلمة جديدة ذات مدلول جديد ، وهي كلمة Judgment . وقد أدى هذا بالفعل إلى تدعيم إحدى القواعد البنيوية الثابتة للمعنى . وتلك القاعدة هي التي تقول بأن المعنى يستمد من وضع " الفونيم " و " المورفيم " إلى جانب الكلمة للحصول على دلالة جديدة .

لقد تم - بالفعل - تطوير الفكرة التي نادى بها سوسير ، فعلى سبيل المثال أصبح النموذج الذي وصفه هاليدي ، و هو نموذج " السلسلة والانتقاء " حافزاً لتطوير ما يعرف بالثورة التوليدية في النحو ، فالجملة التي سبق ذكرها ، في نظر النحو التوليدي ، جملة مرادفة لقولنا :

The man is suffering from delusious وهذا تشابه بين الجملتين لا ينبع - في الحقيقة - من المعنى ، وإنما من التركيب أو من البنية . فنحن احللنا كلمتي The man مكان الضمير He وبقيّة الجملة مكان كلمة Mad وهذا يعني أننا نستطيع - في كثير من الأحيان - إحلال العبارة مكان الكلمة الواحدة . وهذا شيء يعرفه مستخدم اللغة ، و يسلم

بجواز استبدال كلمة بعبارة ، وهو ما أصبح يعرف بقواعد بناء العبارة . وفوق ذلك فإن القاعدة تنظم ما يعرف بالاستبدال ، فأى تغيير نحوية في أي ركن من أركان الجملة يستدعي تغييراً آخر . فمثلاً لا نستطيع أن نقول You is mad فوضع ضمير المخاطب مكان الغائب يستدعي أن نغير الفعل المساعد بفعل آخر هو Are ومن هنا فإن You لا تجاور Is وتغيير He بـ You يستدعي أن يقع محور الاستبدال على محور المجاورة . وهكذا فإن ما كان النحو التقليدي يفعله خلال قرون ماضية لتوضيح قوانين تنظيم الجملة ، جاء النحو التوليدي ليوضحه في هذه الكلمات القصيرة الموجزة .

[الكناية والاستعارة :]

والكلام على محوري الاستبدال و المجاورة جعل ياكسون يتوصل إلى فكرة جديدة ، وهي أن أحدهما - المجاورة - يمثل الكناية . والثاني - وهو محور الاستبدال يمثل الاستعارة . مما كان له أثره البعيد في البحث الأسلوبى والبلاغي . فالكناية metonymy تعتمد على تضيق الأشياء في سلسلة ضمن محور المجاورة . والاستعارة metaphor تعيد تنظيم هذه الأشياء وفقاً لمبدأ الانتقاء Paradigmatic axis وعلى استعمال الكناية والاستعارة تتوقف طبيعة الأسلوب الشخصى لدى كل كاتب . وبواسطتهما تمكن دراسة الأسلوب الأدبي . فالشعر الغنائى الروسى شعر إستعاري في حين أن الملاحم البطولية أدب كنائى .

وقد تناول ياكسون في أبحاثه سאלفة الذكر الطابع السيكولوجى لهذين النوعين من الاستعمال ، الأمر الذى مس - بأسلوب غير مباشر - موضوع اكتساب اللغة ، و كذلك العقبات التى تحول دون نمو المهارات اللغوية .

هذه الملاحظات لم يقتصر أثرها الإيجابى على هذه الدائرة ، وإنما تعادها ليشمل دائرة النقد الأدبي ، ولاسيما لدى جاك لكان Jacques

Lacan الذى أشار إليهما باستمرار في توضيح نظريته عن الصلة بين اللغة واللاشعور^(١٦) . وثنائية الكناية / الاستعارة وجدت طريقها أيضاً إلى أمريكا ، ولاسيما في بحوث من يوصفون عادة بما بعد النيوين . فقد أشار إليهما دو مان De man^(١٧) (١٩٧٩) في تحليله لبعض أعمال مارسيل بروسست ففي كلامه عن تفكيك بروسست^(١٨) لنصه أشار إلى مزاجه هذا الكاتب بين الكناية والاستعارة ، مستخلصاً من ذلك أن اللغة ، ذاتها تسعى إلى التدمير ، والتفكيك ، بدلاً من الوحدة ، والانتلاف . وهو في هذا الجزء من البحث أعتمد على مصطلحي الكناية والاستعارة ، وعدها ثنائية لا بد منها لتأهيل مشروعه الاستمولوجي . على أن نظرية ياكسون في الكناية والاستعارة ، أو السلسلة و الانتقاء ، كما يسميها هالدي ، لا تخلو من ثغرة يوجه من خلالها إليها نقداً . فهذه النظرية تناسى أن الكناية في بعض الأحيان نوع جديد من الاستعارة ، فعلى سبيل المثال يمكننا أن نستعرض الجملتين التاليتين :

- ١- حضر رئيس العصابة و معه ثلاث بنادق.
- ٢- حضر رئيس العصابة و معه ثلاثة مسلحين .

فالمنى في الجملتين واحد ، وهو الكلام على رجال وبنادق ، وفي نظرية ياكسون تعد إحدى الجملتين كناية ، في حين أن الأخرى استعارة . بيد أن الخلاف في الجملتين يكاد لا يلحظ . ولست أعتقد أن هناك ما يبعث على الظن بأن الأساس الذى قامت عليه إحدى الجملتين مختلف عن الأساس الذى قامت عليه الجملة الأخرى . والحالة الوحيدة التى يمكننا فيها أن ندافع عن وجهة نظر ياكسون هي تلك التى يتضمن فيها استعمال الاستعارة خرقاً لطبيعة الأشياء للتعبير عن معان مجردة وقد عقب على هذه الملاحظات لاكوف Lakoff^(١٩) والحقيقة أن ياكسون في هذه الفكرة عمق تأثيره في الدرس الأسلوبى ، والبلاغي ، مع أن نظريته في الكناية والاستعارة أعطيت فوق ما كان يظن أنها تستحق من التقدير ، والبحث ،

حتى لقد قيل إن هذه النظرية أنتشلت البلاغة التقليدية من الجمود الذي ران عليها لعدة قرون ، وأن ياكبسون هو الذي أعاد الى البلاغة علاقتها بعلمي المنطق ، و اللسان . ونتيجة ذلك لم يتردد أحد في أن يجعل من هذه النظرية نظرية تتعلق بالأصول المعرفية لعلم اللسان ، وليست وصفاً لشكل من أشكال الكلام اليومي .

الهوامش :-

- (١) راجع هامش (١) ص ١٠٩
- (٢) إحدى مدارس علم اللغة الأمريكي ، تزعمها بلومفيلد مؤلف كتاب "اللغة" وهذه المدرسة تفسر الكلام من حيث أنه استجابة غريزية لنوع من الدوافع السلوكية .
- (٣) نشر هذه الكتاب بالانجليزية تحت عنوان "ست محاضرات حول الصوت و المعنى " Six Lectures on sound and meaning " هارفستر للطباعة ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ .
- (٤) كلود ليفي شتراوس ، هو باحث فرنسي له كتاب "الأنثروبولوجيا البنيوية " و كتاب " الأسطورة و المعنى " الذي ترجمه الى العربية د. شاكر عبد الحميد ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
- (٥) نظرية الملامح المميزة (بكسر الياء) هي النظرية التي تركز على الفروق الصوتية بين فونيم وآخر . انظر = ياسر الملاح ، الأصوات اللغوية ، مركز الأبحاث الاسلامية ، القدس ، ط ١ ، ١٩٩٠ .
- (٦) الفونولوجيا : هي البحث في التغيير النطقي الذي يفرضه الاستعمال على الصوت اللغوي نتيجة تفاعله مع الأصوات الأخرى . فالتفخيم في الصائت الطويل في كلمة (طال) تغيير فونولوجي إذا قورن بنطقه في كلمة (سال) . مثلاً . صدر هذا الكتاب عام (١٩٦٠) .
- (٧) دو سوسير : عالم لغوي سويسري توفي سنة ١٩١٣ في جنيف . وقد ألقى سلسلة من المحاضرات في اللغة صدرت بعد وفاته في كتاب مشهور جداً هو كتاب " دروس في الألسنية العامة " ترجم هذا الكتاب الى العربية غير مرة . أنظر على سبيل المثال يوسف غازي و مجيد نصير ، دار النعمان ، جونية - لبنان ، بلا تاريخ .
- (٨) السميولوجيا هي العلم الذي يبحث في العلامات من حيث هي نظام اتصالي متسع تمثل الألسنية جزءاً منه . وقد تحدث عنه سوسير في كتابه المذكور و تنبأ

أن يكون من أبرز العلوم. ألف فيه غير واحد من أشهرهم رولان بارط ، ويير جيرو . انظر = عبد السلام المسدي ، الاسلوبية ، الدار العربية للكتاب، تونس، ط ١ ، ١٩٧٧، ص ١٧٨

(١٠) وضح مفهوم الفونيم من خلال السياق، ويستطيع القارئ الاستزادة بالرجوع الى كتاب: محمد الخولي: الأصوات اللغوية، مكتبة الخريجي، الرياض، ط ١، ١٩٨٦

(١١) هو عالم لغة من مدرسة كوينهاجن ، اشتهر بنظرية التعليق ، وهي التي تزعم أن اللغة شبكة من العلاقات يستمد كل عنصر منها قيمته عبر علاقاته بالعناصر المقابلة . ويعرف اللغة بقوله هي شبكة من الوظائف ، وهي كيان مستقل، ذو علاقات داخلية ، أنظر = صلاح فضل : البنائية ص ١٠٩ .

(١٢) هو مصطلح مرادف تقريباً لمصطلح السميولوجيا

(١٣) معروف أن سوسير فرق بين " اللغة " من حيث هي نظام اجتماعي محدد بقواعد و قوانين مشتركة و " الكلام " الذي هو نتاج الفرد المستخدم لتلك اللغة . ويستطيع القارئ الرجوع الى أي كتاب في علم اللغة العام للإستزادة في الموضوع و انظر = Jounathan Culler, Saussure. The Harvester Press, Brithain, (1977).

(١٤) النحو التوليدي هو الأسم الذي أطلق على منهج التحليل النحوي لدى شومسكي و أتباعه . للإستزادة راجع : مازن الوعر : قضايا أساسية في علم اللسانيات ، طلاس للنشر ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٨ .

(١٥) أحد علماء اللسان المعاصرين في لندن أقترن اسمه بما يعرف بعلم اللغة الاجتماعي، اشترك مع رقية حسن في وضع كتاب حول قواعد التماسك في اللغة الإنجليزية .

(١٦) جاك لاكان : أحد البنويين الفرنسيين المعاصرين ، يعد فيمن يطلق عليهم اسم ما بعد البنويين . و الملمح البارز في اعماله اهتمامه بالكشف عن الصلات العميقة بين الفرويدية و البنوية لذا يكثر من البحث عن طبيعة العلاقة بين اللغة واللاشعور . انظر ما كتبه عنه رامان سلدن في : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، دار الفكر ، القاهرة .

(١٧) واضح أن دومان أحد التفكيكيين الذين تأثروا ببحوث جاك ديريدا ، انظر ما كتبه عنه سلدن في كتابه السابق ذكره .

(١٨) مارسيل بروس : أحد كتاب الرواية المعاصرين ، له رواية " البحث عن الزمن الضائع " .

(١٩) هو جورج لاكوف ، صدرت له مؤلفات عدة منها : النساء : النار و الأشياء الخطرة ، جامعة شيكاغو ١٩٨٧ ، اشترك مع مارك جونسون في كتاب : الاستعارة ، تلك التي بها نحيا ، جامعة شيكاغو (١٩٨٠) . انظر ما كتبه ليونارد جاكسون عن محتوى هذا الكتاب من ص ٢٢٠-٢٢٣ في :

The Poverty of Structuralism , Longman , London and NewYork . 1 st ed , 1991.

وهو الكتاب الذي اعتمدنا عليه في هذه القراءة.

**من نحو الجملة إلى نحو النص
دراسة وتطبيق**

القسم الأول : الدراسة

مدخل :

ما يزال النص الأدبي ، منذ أقدم الأزمان ، تتجاذبه أطراف عدة ، ومناهج شتى من النظر ، وأكثر هذه الأطراف عناية بالنص ، طرفان هما : علم اللغة ، والنقد الأدبي .

وقد حاولت البلاغة ، منذ القرن الأول الميلادي ، التوفيق بين النظرة اللسانية ، والنقدية للأدب ، فكان كونتيليان Quintilian قد تطرّق ، بوضوح ، إلى مسائل النص المتعلقة بتنظيمه الداخلي ، كالوضوح .. والفصاحة .. والرشاقة .. والملاءمة . وذهب إلى القول بأن النصوص تتفاضل ، فيما بينها ، تبعاً لقدرة المبدع على التصرف بالمادة المستخدمة في كتابة النص ^(١) .

وقد توسع الأسلوبيون - بعده - في استخدام معطيات علم اللغة لدراسة الأساليب التي تنشأ من اختيارات خاصة ، يلجأ إليها الكاتب ، عند الضرورة ، لكتابة نص خاص . وأشاد بعض الأسلوبيين بالإنجازات البلاغية في وصف النصوص ، وتحديد وظائفها الكثيرة ، مما شجع بعضهم على عدّ البلاغة - بوجه من الوجوه - نظرية للنص ^(٢) .

وهذا ينطبق على البلاغة العربية ، مثلما ينطبق على بلاغات أخرى ،

فالبلاغيون العرب اعتنوا بالكشف عن الترابط القائم بين سلسلة من الأقوال المؤلفة لفقرة ، أو مجموعة أجزاء من العمل الأدبي . ونجد هذا واضحاً في بعض ما كتبه حازم القرطاجني (٦٨٤ هـ) الذي سلط الضوء على العلاقات الترابطية لأجزاء القصيدة ، فسمى كل حزم منها فصلاً ، وميّز - مثلاً - بين المطلع والمقطع ، وأطلق على تماسك المقطع بالذي يسبقه وصفاً طريفاً ، وهو " الاطراد في تسويم رؤوس الفصول " . وأخضع حازم القرطاجني قصيدة المتنبي " أغالب فيك الشوق والشوق أغلب " لهذا النوع من النظر ^(٣) .

أما البلاغة الحديثة ، فأسهمت بحديثها عن بعض الصيغ النحوية للتشبيه ، والاستعارة ، في توجيه النظر إلى العلاقات الداخلية في النص . ومن ذلك العلاقة بين الجملة والجملة التابعة لها . أي : تلك التي تحتوي على المشبه ، وتلك التي تحتوي على المشبه به .. ووظيفة أداة التشبيه ، كلمة كانت ، أو حرفاً ، أو تركيباً ، في ربط الجملتين .

وهذا أيضاً ينسحب على الاستعارة مثلما ينسحب على التشبيه ، ولا سيما بعض أنواع الاستعارة التي تنطوي على علاقة اقتران بين جزء من النسق التشبيهي ، والجزء الآخر . وقد تناول هذا بمزيد من التوضيح ، والتفصيل ، مورو في " الصورة الأدبية " ١٩٨٢ ^(٤) .

وثمة روافد أخرى ، غير البلاغة ، أسهمت في توجيه النظر إلى قواعد تركيب النص . فبالإضافة إلى جانب البلاغيين ، من قدماء ومحدثين ، أدلى الأنثروبولوجيون بدلائهم في هذا السياق . من هؤلاء مالينوفسكي Malinowsky وفلاديمير بروب وشتراوس Strauss وأتباعه . فقد تميزت دراسات الأنثروبولوجيين بالإفادة من علم اللغة البنيوي ، في تحليل النماذج ، والأنماط السائدة ، في الأدب الشعبي ، والأسطوري ، لإيجاد ما أصبح معروفاً بـ " البنى " وتفكيك الرموز لإلقاء الضوء على الأسس المؤثرة في قدرة الناطقين بلغة من اللغات على تأليف النصوص ، واستعمالها للاتصال بين الأشخاص ^(٥) .

واستخدم المعنيون بدراسة الحياة الاجتماعية علم اللغة أيضاً للكشف عن الكثير من القواعد التي تحكم في أداء النصوص ، على اختلافها ، لوظائفها الإعلامية ، والتثقيفية . وتمخضت هذه البحوث التي اتخذت من أنظمة الحوار ، والمخاطبات مادة للدرس ، عن ظهور نوع جديد من النظر الألسني ، وهو الذي يعرف بتحليل الخطاب Discourse Analysis وهذه البحوث أغنت المحاولات الكثيرة الرامية لإيجاد علم خاص بالنص . وكشفت عن معايير تميزه عن اللانص . ومن هذه المعايير معيار التضام ، أو التماسك Cohesion والاقتران Coherence والقصدية النابعة من موقف المتلقي تجاه النص . فضلاً عن معايير أخرى ، مثل الموقفية Situationality والنص ^(٦) .

ولفقه اللغة ، هو الآخر ، مساهمته الحيرة في البحث عن قواعد لعلم النص ، وأشهر من سعي للكشف عن الروابط بين دراسة النحو ، ودراسة المعنى ، من الفيلولوجيين ، هو : هنري فابل Henre Weil الذي طور لغويو براغ Prague آراءه ، بتركيزهم على المنظور الوظيفي Perspective للجملة . وهو منظور حثهم على ملاحظة الصلة بين جملتين أو أكثر ، وتأثر وظيفة الجملة بهذه العلاقة القائمة على التقديم والتأخير ، في أكثر الأحيان ^(٧) .

وتعزى إلى هارفينج Harweng (١٩٦٨) أول محاولة جادة لوصف التنظيم الذاتي ، الداخلي ، للنص ، من خلال الحديث عن بعض العلاقات التي تسوده ، مثل : علاقة الإحالة ، والاستبدال ، التي فصل فيها القول ، مشيراً إلى التكرار ، والتزادف ، والعطف ، والتفريع ، والترتيب ، وذكر النتيجة بعد السبب ، والجزء بعد الكل . وهذا ، كله ، مما يقع في دائرة الترابط والاتساق الداخلي للنص ^(٨) . ويُعدّ تطويراً لما كان ذهب إليه هايدولف Heidolph (١٩٦٠) في كلامه على ترتيب الوحدات في الجملة ، أو مجموعة الجمل ، ترتيباً يقوم على الإفادة من التناسق الصوتي المرتكز على التنغيم ، أو النبر . وقد وجدت هذه الأفكار صداها الطيب في

أعمال إيزنبرغ Isenperg (١٩٦٨) الذي أعتنى بالبحث في العوامل المتحكمة في اختيارات صاحب النص ، ومن أبرز هاتيك العوامل - في نظره - المجاورة . والمجاورة تضم مجموعة من الأدوات التي تنظم علاقات الجمل بعضها ببعض ، كالضمان ، وحروف التعريف ، وحروف التنكير ، والتعميم بعد التخصيص ، والاقتران بعلائق سببية ، أو غائية ، أو أي علاقة أخرى ^(٩) .

علم اللغة والنص :

هذه المحاولات توضح أن علم اللغة بدأ يتصدى لدراسة النص وتحليله . وباقتراب علم اللغة من نظرية الأدب ، يكون قد تخلى عن واحد من الشروط الأساسية التي أرساها سوسير لدراسة اللسان ، وهذا الشرط هو الاعتماد على اللغة المنطوقة لا على اللغة المكتوبة . وهذه الاشكالية أعيد طرحها على بساط البحث ، فقد شكك هاريس Hariss بقدره علم اللسان على الاستغناء عن الكلام المكتوب في دراسته للنظام اللغوي ، فعلم اللسان عُني بالجملة المنطوقة ، ولكنه غفل عن وجود جملة طويلة ولا متناهية ، يعجز النحو عن الإلمام بقواعدها ما لم يتكئ على الكتابة التي تسلمنا إلى دراسة النص ^(١٠) .

ويتناول جوناثان كيللر مقتطفات من رواية تشارلز دكنز "الآمال العريضة" وهذه المقتطفات تمثل حواراً بين شخصيتين هما : "جو" و "بايب" وفي هذا الحوار حذف الكاتب أجزاء من الكلام ، وأظهر أجزاءً يمكن أن تحذف ، ومع أن الكلام يظهر ، وكأنه غير متسق ، إلا أن الشخصيتين تتفاهمان . ويتساءل كيللر قائلاً : " كيف يمكن أن نفسر هذا التواصل ؟ وهل تكفي الإشارة لما في كلامهما من صوامت وصوائت ؟ . أو خصائص أنفية للأصوات Nasals أو ما في بعضها من الشدة والرخاوة ؟ فالاجابة عن هذا السؤال تؤكد لنا أن علم اللغة لا بد له من أن يتوجه لدراسة الكتابة ، ومعرفة النظام اللغوي خارج الإطار التقليدي القائم على

معرفة القواعد الصوتية ، والصرفية ، والنحوية المجردة . إذ لا بد أن يقودنا هذا العلم إلى معرفة اللغة معرفة أكبر ، تقوم على مراعاة الاستعداد اللاشعوري لدى المتلقي ^(١١) .

→ وهنا يأتي دور النقد الأدبي في مساندة علم اللسان ، وامداده بالوسائل القمينة بالكشف عن القواعد التي تحقق للنص القيمة ، والمتعة ، مما يُغني " الاسلوبية ، التي تسعى - أساساً - لدراسة اختيارات الكاتب الرامية لتحقيق هذين الأمرين في النص الأدبي ^(١٢) . وتجسداً لهذه الفكرة دعا الباحثان " آلان ديورانت " و " نيجل " إلى المزج بين الدراسة النقدية للنصوص ، والدراسة " الألسنية " للكشف عن " أدبية " التراث الثقافي ، مع الاستفادة من المنهج " التحويلي " الذي يعتمد النظر في القضايا اللغوية غير منفصلة عن السياق ^(١٣) .

علم اللغة الأدبي :

هذه الفكرة وما يرافقها من آراء تدعو إلى تجسير الفجوة بين علم اللسان ، و " نظرية الأدب " أدت إلى ظهور مصطلح جديد ، هو " علم اللغة الأدبي " إضافة إلى ما سبق أن ذكرناه ، وهو اصطلاح " علم النص " أو " علم قواعد النص " . وأبرز ما يتميز به " علم اللغة الأدبي " عن غيره تجاوزه النص " المنطوق " إلى المكتوب ، وشموله - بالنظر - النص الشعري إلى جانب النثري . ولا بد - هنا - من التأكيد - طبقاً لما يقوله ويدسون Widdowson - على حقيقة ، في غاية الأهمية ، وهي أن الكتابة الأدبية بعام ، والشعر على وجه خاص ، تختلف عن غيرها من الكتابات ، من حيث أنها تؤول إلى وسيط تتحول فيه العلامات ، من علامات ذات دلالة لغوية قريبة المنال ، سهلة المأخذ ، إلى علامات ذات مرام بعيدة . وهذا لا يمنع - في الوقت ذاته - من أن تكون الكتابة الشعرية صيغة من صيغ التواصل ما دامت هذه الكتابة تقوم على توظيف العلاقة بين المعاني اللغوية ، والسياق ^(١٤) .

على أن الكاتب ، أو الأديب ، أو الشاعر ، لا يغفل عن الالتزام بالقواعد التي يتطلبها نشدان التواصل مع الآخر. فهو - أي الشاعر - لا يكتب شعره باعتباره شخصاً معزولاً عن الآخرين ، ولكنه يكتب تحت وطأة الشعور بأنه شخصية مذابة في الشخصية المعاصرة له . وإن الأفكار العديدة ، والاحساسات ، والمشاعر الجياشة ، التي تعبّر عنها قصيدة غنائية ، لا تعزى إلى نفس الشاعر ، ولا يمكن أن يحتكرها أحد ، لسبب بسيط ، وهو أنه لا يوجد اتفاق على فهم موحد لحقيقتها ، أو تفسيرها ، التفسير الذي لا يختلف فيه اثنان ^(١٥) .

وبناءً عليه ، فإن التحليل الوصفي لا يستطيع ، وحده ، أن يقدم لنا طريقة ناجحة ، مفيدة ، في تحليل النص الشعري . ولا بُدَّ في هذا من اللجوء إلى التأويل ، بكل ما يلقيه هذا العمل من تبعات على الدارس . وتطبيقاً لهذا الافتراض يتناول ودوسون مقطعاً من قصيدة " والاس ستيفن "

Anecdote of the Jar

والمقطع الذي يقتبسه هو :

I placed a jar in Tennessee
And round it was , upon a hill,
It made the wilderness
Sorrond that hill.

فالبيتان الأول والثاني ، في هذه القصيدة ، لا يبدوان منتظمين في نسق تنابعي ، كالذي نعرفه في النثر . فالعبارة الأولى في البيت الأول ينبغي أن تكون and it was round وكذلك ، كان ينبغي أن تكون عبارة upon a hill بعد كلمة jar ، فيما لو شئنا أن يكون تنظيم هذا المقطع كما هو في النثر . وبذلك يصبح مطلع هذه القصيدة على النحو الآتي :

I placed a jar upone a hill in tennessee ^(١٦)

والترتيب الجديد ، في الواقع ، شيء يقتضيه الفعل المكاني الذي استعمله الشاعر ، وهو : Placed فالدلالة المعجمية للفعل تتطلب أن يأتي

بعده بعبارة "upone a hill" . وهذا التابع شيء يقتضيه التركيب المؤلف في النثر ، ولكن الشاعر لا يلتزم بهذا الترتيب. وهذا من أبرز خواص الشعر ، بل هو من الخواص الكثيرة التي تميزه عن غيره من نصوص.

ويستطرد ودوسون بعد تحليل القصيدة إلى القول : وهكذا يتضح أن تحليل القصيدة تحول إلى تجربة عملية في التفسير ، والتأويل ، وهذه التجربة تشمل معرفة الانطباع الأول عن النص ، وإدراك العلاقات القائمة بين المعاني ، والشكل اللغوي ، وملاحظة الطريقة التي تؤدي فيها العلامات اللغوية وظائفها الدلالية على الرغم من تغيير النموذج التركيبي الذي ترد فيه عادة .

ويتجلى دور القارئ ، في هذه التجربة ، بتأمل هذه النماذج ، التي يتم فيها تفكيك الأبينة اللغوية ، ووضعها في تنظيم آخر ، مختلف . مما يجعل القصيدة مختلفة عن أي نص آخر ، فهي ليست موقفاً تم استرجاعه وإنما هي بناءٌ يمثل التقارب ، أو الاندغام بين الدال والمدلول ^(١٧) . وبناءً على ذلك ، فإن قراءة الشعر تحتاج إلى ضرب من المهارة ، يختلف عن تلك التي تحتاج إليها قراءة غيره. فالبيت الشعري يبدو كاملاً ، وفي الوقت نفسه غير مكتمل . وهذه ظاهرة في الشعر شديدة التعقيد ، ففي كل مرة علينا أن نقف وقفةً تعلن نهاية البيت الشعري ، لكن هذه الوقفة لا تعني أن المعنى قد اكتمل ، ومعنى ذلك أن البيت المكتمل ، نحويًا ، ويتطلب الوقوف عند قافيته ، يدفع القارئ دفعاً نحو البيت الذي يليه ، لتوقعه بأن تحقق المعنى مرهون بقراءة البيت التالي.

وهذا الذي يوضحه ودوسون في بحثه " تأويل الشعر " يؤكد أن التفاعل الداخلي في النص الشعري هو الذي يضم كل تركيب منه إلى التركيب الذي يليه ، وهو الذي يربط كل مقطع بالمقطع الذي يتلوّه . وهو الذي يجعل كل شيء في النص يناسب كل شيء آخر . فالوزن ، والقافية ، والمقاطع ، تتجاور ضمن محور خاص هو " محور التابع " ولكن ، فيما

يتصل باختيار العلامات الدالة ، واستخدام علامة دون غيرها ، فأمر يختص به شأن آخر ^(١٨) .

واستنتاجاً مما سبق ، يؤكد ودوسون حقيقة مهمة ، وهي أن اللغة الأدبية المكتوبة بحاجة إلى نوع من التحليل اللساني ، يختلف اختلافاً كبيراً عن التحليل الذي تحتاج إليه اللغة المنطوقة ، أو الكتابة غير الأدبية . فنحن - عندما ننظر في قصيدة قصيرة ، أو جزء من قصيدة - نفاجأ - بادئ الأمر - بأن الطباعة أحالت النص إلى ضرب من الرسم ، الذي يتشكل في فضاء أبيض . والتابع المنظم للأبيات ، مع التفاوت فيما بينها طولاً وقصراً يؤكد أن المؤثر في نظمها شيء مختلف عن ذلك الذي يؤثر في تنظيم الكتابة غير الشعرية . وهذا التنظيم يشدنا ، في واقع الأمر ، نحو اتجاهين ، أحدهما : (شاقولي) أي : رأسي ، والآخر : أفقي . وهذا ، أيضاً ، فيه ما فيه من الاختلاف عن الكتابة غير الشعرية .

يضاف إلى ذلك أن التراكيب التي تستعمل في صياغة الشعر تختلف عن تلك التي تستخدم في صياغة الكتابات الأخرى ، باستخدام خاص للعلامات اللغوية لانتاج الدلالة الأدبية . فالشاعر يستخدم ألفاظه ، وتراكيبه بما يتفق مع القافية ، والوزن ، مثلاً ، أو بما يتفق مع امتداد البيت ، طوله أو قصره ، أو بما يكفل له الانسجام في بناء القصيدة ^(١٩) . مثال ذلك أحد الأبيات في قصيدة تينسون Tennyson ينتهي بكلمة "عميق" deep ، وهذه الكلمة استخدمت نعتاً ، لكن المنعوت بها لم يذكر ، مما يجعل القارئ يتوقع أن يرد ذكر المنعوت في البيت التالي مباشرة ، فيتوقع - مثلاً - كلمة "بحر" أو أي شيء آخر يوصف بالعمق ، ولكن القارئ يفاجأ بالبيت التالي ، فإذا هو :

Moons round with many voices

ومثل هذا يتجاوز ، بل يخالف ، كل توقع للقارئ ، ويحدث لديه أثراً يشبه الصدمة ، والطبيعي أن يلجأ القارئ - في مثل هذه الحال - إلى التعامل مع النص بالاعتماد على التفسير ، أو التأويل . وبعبارة أخرى ،

فإن القراءة تختلف ، إذ تتحول إلى عملية تأويل ، في حين أنها ، في النصوص الأخرى ، قراءة وحسب ^(٢١) .

قواعد النص :

أثارت هذه الأسئلة التي طرحت حول ترتيب اجزاء العمل الأدبي ، وتربطها بعلاقات معينة ثم تحديدها على أكثر من وجه لدى غير دارس ، الرغبة في إيجاد مجموعة من القواعد النحوية التي تنظم بناء النص ، وأدى ما تراكم من ملاحظ - لدى غير واحد من الباحثين - إلى تحديد الهدف من هذا النظر النحوي . ففري رقية حسن - مثلاً - تسمى عملها " قواعد التماسك النحوية في الانجليزية المكتوبة والمنطوقة " (١٩٦٨) وهي بخلاف السابقين تتوغل في نسيج المادة للكشف عن الاتساق الداخلي للنصوص . والمعروف أن " رقية حسن " تسمى كل قطعة من اللغة ، مكتوبة كانت أم محكية ، نصاً ، بشرط أن يكون لها طول معين ، وتؤلف وحدة متكاملة . فثمة بعداً شاسع بين النص ، وأي مجموعة غير مترابطة من الجمل ^(٢١) .

فعلينا - أولاً - أن ننظر في تلك المجموعة من الجمل ، وأن نحللها ، سعباً لاكتشاف ما بينها من التضام ، والتماسك ، فإن لم نجد ما يوضح ذلك فهي ليست نصاً ، حتى ولو كانت مأخوذة من كتاب يعلم قواعد اللغة . فهي جملٌ صحيحة نحويًا ، ولكنها لا تتعلق بعضها ببعض ^(٢٢) .

وبهذا تكون " رقية حسن " قد سبقت فان ديك Dijk صاحب كتاب : " بعض الجوانب من قواعد النص " (١٩٧٢) ، إلى تقرير حقيقة الارتباط بين الجمل المؤلف للـ نص والسياق . فهو - أي السياق - هو الذي يدلنا على أن هذه المجموعة من الجمل ينضم بعضها إلى بعض للدلالة على شيء . وأما قواعد النحو التي تشير إليها ، وتنبه على دورها في إيجاد الالتفاف ، والتناسق ، بين أجزاء هذه الوحدة ، أو تلك ، فهي التي تؤدي إلى ما تسميه " التماسك " Cohesion ^(٢٣) .

والسياق نوعان : لغوي (مقالي) وحالي (مقامي) وكلاهما يؤدي

في نظرها إلى تماسك عناصر النص ، فمستهلك النص المنطوق ، أو المكتوب ، يعتمد على تفاعله مع الكلام في إدراك الروابط ، وعلاقات التضام بين أجزائه ، وهذا التفاعل يقود إلى ملء الفجوات التي تتخلل أجزاء النص ، وتهيئ له حضوره الكلي . وهذا ، بطبيعة الحال ، شيء يتجاوز السلوك اللغوي ^(٢٤) .

ومن العناصر اللغوية التي يتشكل منها التماسك النصي ما يعرف "بالإحالة" التي تنشأ من استخدام الضمائر . وهي إما أن تكون إحالة قبلية أو "تبعية" ومثالها ، الجملتان التاليتان :

- اغسل ، وانتزع نوى ست تفاحات . ضعها في طبق مقاوم للنار . فالضمير في "ضعها" هو الرابط الذي يضم الجملة الثانية إلى الأولى في وحدة نصية تفيد العلم بطلب معين . وإذا وضع المتكلم كلمة "تفاحات" مرة ثانية ، بدلاً من الضمير ، فإن الرابط هنا ، هو : تكرار كلمة "التفاحات" بدلاً من الضمير ^(٢٥) . وقد أوحى هذا "لرقية حسن" أن تقسم الروابط إلى :

١. نحوية Grammatical

٢. معجمية Lexical

٣. صوتية Phonological

فتكرار كلمة معينة ، أو استخدام مرادف معين ، ينشأ عنه تماسك إما معجمي ، أو صوتي . والوزن Metre والقافية ، وغيرهما من مظاهر التماثل الصوتي في الشعر ، تعمل على تحقيق التماسك النصي . وهذا أيضاً ينسحب على المحادثات اليومية ، بما فيها من أساليب التنغيم Intonation التي تفرغ "الخطاب" في شكل متناسق ^(٢٦) .

بيد أن المؤلف تفتصر في مشروعها التحليلي هذا على تناول النوع الأول من الروابط ، بحكم العنوان الذي يحمله الكتاب . وهو "التماسك النحوي" Grammatical Cohesion . فالتماسك النحوي لا يقتصر على الإحالة بواسطة الضمائر ، وإنما تنشأ الإحالة من استخدام أدوات

أخرى ، مثل أداة التعريف ، فإذا قرأنا الحوار التالي :

- Don't go now, the train is coming

لاحظنا أن المتكلم استخدم أداة التعريف the للإحالة إلى قطار معين ، كان قد سلف الحديث عنه . واستخدام النعوت المقارنة في بعض الأحيان بشير إلى ضرب من الإحالة المرجعية ، فإذا قرأنا الحوار التالي :

- I think we need a different three people

لاحظنا أن الجملة تحيلنا إلى ثلاثة أشخاص آخرين كان قد تمّ الحديث عنهم . وقد جاءت الإحالة ، هنا ، من كلمة مختلفين different . ويتضح الأمر ، وضوحاً أكبر ، إذا قارنا الجملة السابقة بجملة أخرى صيغت على النحو التالي :

- I think we need a three different people

فهذه الجملة لا تحيلنا على كلام سابق ، إذ المطلوب - هنا - ثلاثة أشخاص ، يختلف كلٌّ منهم عن الآخر ^(٢٧) . والإحالة في نظرها قد تكون إلى شيء سبق الكلام عليه في النص ، كما هو الشأن في الأمثلة السوابق ، وقد تكون الإحالة إلى شيء كامن في السياق "المقامي" ^(٢٨) .

فسياق النص ، نفسه ، ينطوي على كلمات ، وإشارات ، تتخلل نسيجه اللغوي ، وظيفتها أن تجعل المتلقي على صلة دائمة بموضوع الحديث ، وظروفه ، وملابساته "الحالية" وهذا شيء موجود في معظم اللغات ، وهو ما يعرف بالسياق المرجعي .

وتشير المؤلفة إلى أسماء الإشارة ، التي لا تقل أثراً في الإحالة عن أثر "أل" التعريف . فمثلاً تقوم أداة التعريف بربط جملتين ، استناداً إلى السياق ^(٢٩) ، تقوم أسماء الإشارة بهذه الوظيفة ، بطرق شديدة الاختلاف ، والتباين . فاستعمال this (هذا) و that (ذلك) يساعد القارئ كثيراً في إدراك الصلة بين المشار إليه بالجملة ، وما كان قد سلف الحديث عنه في جمل سوابق ^(٣٠) . ومن العلاقات البارزة في تضاعيف النص ، وأثنائه ، علاقات الحذف ، و الربط بواسطة العطف ، أو ما يسميه البلاغيون :

"المَوْضَل" Conjunction والاستبدال أي حلول شيء مكان آخر . والفرق بين الاستبدال ، والإحالة ، أن الثاني يحل على شيء غير لغوي في أوثق معينة ، في حين أن الاستبدال يكون بوضع لفظ مكان لفظ آخر ، لزيادة الصلة بين هذا اللفظ و ذلك الذي يجاوره ^(٣١) ، أو ذلك اللفظ الذي يدل على الشيء الذي تقدم ذكره .

فإذا نظرنا في الحوار التالي :

— أعزني قلمك .

— تستطيع أن تأخذ ذلك .

فاسم الإشارة " ذلك " في الجملة الثانية قام مقام كلمة " قلم " في الجملة الأولى ، و زاد من تعلق الجملة الثانية بها . وفي الحوار التالي يستعمل الكاتب كلمة " يفعل " بدلاً من يغني ، لتقوية الارتباط بين الجملتين ، وزيادته :

— أهي أيضاً تُغني ؟ .

— في الحقيقة ، كلاهما " يفعل " ^(٣٢) .

وهذا الاستبدال يتجاوز اللفظ إلى القاعدة النحوية ، فمن السائع أن يلجأ الكاتب إلى وضع قاعدة نحوية عوضاً عن قاعدة أخرى . وهذا يكثر في الجمل التي يعرض لها شيء من التقديم ، والتأخير ، أو الحذف ، أو التكرار ^(٣٣) . و لتقريب هذه الفكرة نأخذ من العربية المثال التالي : ﴿ وقيل اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا ﴾ ^(٣٤) . فتقدير هذه الآية ، هو : فضرَبَ الحجرَ بعصاه فانفجرت ... الخ . وبذلك فإن جملة جواب الطلب التي يقتضي العرف أن تذكر حذفت ووضعت بدلاً منها جملة أخرى ، ترتبط بالجملة المحذوفة بعلاقة سببية كان قد أشير إليها في السابق .

فان ديك وتنظيم النص :-

ويبدو أن هذه النظرة إلى النسيج الداخلي المتشابك للنص ، من المنظور النحوي ، وجدت صداها لدى عالم اللسان الهولندي فان ديك

Van Dijk الذي اعترض على النحو التقليدي في كتابه " جوانب من علم نحو النص " Some Aspects of Text Grammar (١٩٧٢) من حيث أنه لا يلبي المطالب التي تقتضيها دراسة النص الأدبي ، والشعري . و دعا إلى اتباع طرق جديدة في تحليل المستويات الصوتية ، و التركيبية ، والدلالية ، للنص ، مع الوقوف على ما يعتريه - أحياناً - من إضافة addition أو حذف deletion أو استبدال Permutation . وبهذا يكون فان ديك قد خرج بالنحو من الانكفاء على دراسة البنية الصغرى ، ممثلة بالجملة ، إلى العناية ببنية أكبر ، مكونة من جملة متصلة طويلة تؤلف وحدة معنوية هي " النص " ^(٣٥) . و أفاد ديك من جلّ الملاحظات السريعة ، والآراء المتفرقة التي لم توضع في نسق منهجي يحدد لنا طبيعة الدور الذي يقوم به النحو في هذا النوع من الدرس النقدي ، في كتابه الثاني ، " النص والسياق " (١٩٧٧) . Text and Context الذي أوضح فيه مقاصد اللسانيات بصفة عامة ، فهي لا تتعدى أن تتأمل النظام اللغوي الطبيعي ، وتطور اللغة ، والظروف التاريخية التي تؤثر في هذا التطور . وتأمل بنية اللغة ، ووظيفتها الاجتماعية ، والقواعد المتحكمة بتلك الوظائف ، سواء فيما يتصل باستخدام الألفاظ ، أو غيرها من عناصر اللغة ، التي تشجع على قيام التواصل بين الناس . وعلم النحو هو الذي يضع مثل هذه القواعد التي تصف الطرائق المتبعة في صياغة التراكيب ، وإعادة بنائها ، بمقتضى الدافع الكامن في نفس مستعملها على حدة ، مع وجود قواعد عامة تنظم هذه الأبنية تنظيمًا جيّدًا .

وبناءً عليه ، فإن علم اللغة ، يقوم - في الواقع - بتفكيك بنية اللغة ، ليصف مكوناتها المجردة ، ونظام " الحكيم " الذي يمثل له مستعملوها بصفة عامة . ولهذا تشجع في هذا الحقل كلمات ، مثل : الفونولوجي ، والصرفي ، والتركيب . وقد وقف النحو عند الجملة ، أو " البنية الصغرى " لدراسة قواعد تركيبها ، وصلة هذه البنية بالبنية الدلالية ، ولم يتوقف - أي النحو - أمام المقال ، أو النص ، ليدرسه بصفة شاملة ^(٣٦) .

وعلى هذا فإن " النحو " الذي يصف لنا " الجملة " وصفاً دقيقاً يقف عاجزاً أمام السؤال المتعلق بصلة " الجملة " بالتي تليها . وقد لاحظ فان ديك Dijk أن الجملة تركيبٌ شديد التعقيد ؛ فهو يستمد حضوره من وجوده إلى جانب جمل ، و تراكيب أخرى . ولهذا ، فإن وصف " الكلام " بالوقوف عند " الجملة " وحدها ، وصفٌ غير كافٍ ، ولا بد من الانتقال إلى وحدة أكبر هي " النص " (٣٧) . لنأخذ الجملة التالية " الطاولة تضحك " فهذه الجملة لو وردت وحدها ، معزولة عن أي سياق ، لما كان لها أي معنى ، و سيرفضها السامع فوراً ، مع أنها من الناحية النحوية مقبولة . وسبب رفضنا لها لا يأتي من عناصرها المجردة ، كالكلمة ، أو المورفيم ، والفونيم ، و إنما ينبع الرفض من كوننا نعرض هذه الجملة على مجموعة من المعطيات المنطقية التي تجعل من هذا التركيب تركيباً مرفوضاً من حيث المعنى ، مع أنه مقبول من حيث النحو ، ولكن ، لو كنا نجلس في " مقصف " ، وكان الجالسون حول الطاولة يضحكون في صخب ، ثم قلنا هذه الجملة ، مشيرين إلى الطاولة ، لكان المعنى مفهوماً جداً ، ومقبولاً . وهذا - بالطبع - يتأتى لنا مع أن التركيب النحوي للجملة لم يتغير في قليل أو كثير ، وبناءً عليه ، فإن المقام Condition يجعل من التركيب ، غير ذي المعنى ، تركيباً ذا معنى (٣٨) .

يستنتج فان ديك - تأسيساً على ذلك - أن اللغويين الوصفيين فاتهم أن يتأملوا الدور الذي تنهض به البنية الكبرى Macro - Structure في إثراء الدرس اللغوي ، واغنائه ، مع أن الدور الذي تقوم به هذه " البنية " في توضيح دلالات " الأبنية الصغرى " ، و دلالات النصوص ، أكبر بكثير مما تقوم به " البنية الصغرى " أي : الجملة ، مُنفردة . ومن هنا فإن على علم النحو أن يسعى إلى وضع الضوابط التي تحدد العلاقات التشابكية بين عناصر " البنية الكبرى " ، التي تؤدي - فعلاً - إلى إنتاج الدلالة التعبيرية للتركيب (٣٩) .

ولا يخلو النحو التقليدي من ضوابط يمكنها أن توضح لنا ترابط

الجملة ، بعضها ببعض ، ومن ذلك العطف الذي يجمع عدداً من الجمل في نسق متزامن ، وكذلك الفصل Contrast و إيجاز شيء كان قد سبق ذكره Concession . والظرفية Condition والسببية ، أو التعليق Cousality . والختامية Finality . والحالية التي تعني : وصل مجموعة من الجمل تتعلق بحال واحدة .

التماسك النحوي للنصوص :

ويقسم فان ديك هذه الروابط في مجموعتين ، إحداهما مجموعة الروابط المنطقية Logical Connectives وبعضها طبعي ينبع من طبيعة التركيب اللغوي Natural Connectives . والاختلاف بين النوعين لا يتعدى كون الأول منهما نابعاً من تنضيد الجمل ، وترتيبها على وفق المعنى ، وتسلسله ، ومطابقته للربط ، وانسجامه مع مقاصد الكاتب (٤٠) . وهذا لا يعني أن تماسك النص ، وتعالق الجمل لا يقومان إلا على الترابط ، فقد يقوم تماسك النص على ما يعرف بالفصل Disjunction مثلما يقوم على الوصل أو العطف Conjunction ففي قول القائل مثلاً : تستطيع أن تشرب عصير البرتقال ، أو البيرة ، نعني أن الأمرين لا يمكن أن يحدثا معاً ، مثلما يفيد العطف ، في العادة . ولكن الوصل بين الجملتين قائم من كون الجملة تعني أن المخاطب لا بد فاعلٌ لفعل معين ، هو : الشرب . وكذلك قولنا : يتحتم على جون أن يفتح مذياعه ، أو أن يستخدم جهاز التسجيل ، فالفصل واضح ، إلا أن الجملتين مترابطتان من حيث أنهما تفيدان ضرورة أن يكون جون مستمعاً للموسيقى ، أما إذا قيل : جون يبقي مذياعه عاملاً أو يحتسي البيرة ، فإن الفصل في هذه الحال لا يؤدي إلى الربط ، لأن موضوع المحادثة في الجملة لا يدل على وحدة السياق (٤١) .

ويضع فان ديك مجموعة من المصطلحات التي نستطيع بواسطتها أن

نصف التنظيم الداخلي للنص . من ذلك العطف - الذي سبق ذكره - فهو في رؤية من الأدوات التي يلجأ إليها مستعملو اللغة لتقوية العلاقات بين الجمل المكونة للنص . وفي مقدمة أدوات العطف المستعملة الواو and وهذه (الواو) تمثل - في الواقع - سلسلة من الروابط الأخرى الكامنة فيها كمونا ، وتكشف عن العلاقات المنطقية بين أجزاء الجملة الطويلة . ومن هذه العلاقات المكانية ، والسببية ، والحالية ، والزمنية . ويستطيع الدارس أن يستعرض مجموعة من النصوص التي استعملت فيها الواو (and) استعمالاً متنوعاً بملاحظة الدلالات الخاصة المختلفة التي عبرت عنها من جملة إلى أخرى ^(٤٣) . وهذه المعاني التي تؤديها أداة العطف لا تتبع من واقعها الصوتي أو الكتابي المجرد وإنما من موقعها في النص ^(٤٤) .

ويتطرق فان ديك إلى الروابط الشرطية Conditional فيتناول في ضوء ذلك عدداً من الروابط التي تنظم عدداً من الجمل على أساس "حالي" . وهذه الروابط كثيرة في اللغات ، ومتنوعة ، وهي في الإنجليزية كثيرة أيضاً . ومنها : therefore و so و since و while و as وغيرها ... وفي العربية كثيرة ، منها : إذا ، ومتى ، وحيثما ، . ويكمن الأساس الترابطي في استخدام مثل هذه الأنماط في الوصل بين جملتين تعبران عن شيئين أو عمليتين يتمان في الحال نفسه ، أو في الطرف ذاته ، بالمعنى الحرفي للكلمة ^(٤٥) . ومثال ذلك أن الربط في الجملة التالية :

Because it didn't rain this summer , the soil has dreied out

يتعدى العلاقة السببية بين الأمرين إلى التعبير عن وقوعهما في الوقت نفسه . وهذا ما يلاحظ فيما لو صيغت الجملة صياغة أخرى :

because it didn't rain this summer the soil has dreied out. ^(٤٦)

وهذا يعني أن العلاقة السببية وحدها غير كافية للربط بين مجموعة من الجمل ما لم تندرج في سياق ، فاذا قيل مثلاً أن جورج خريج ، ولذلك

يشترى أشرطة كثيرة . فان الترابط غير قائم في الجملة مع وجود الرابط وهو " لذلك " لكون الجملتين تعبر كل منهما عن حالة لا علاقة لها بالأخرى . وهذا المثال لا فرق بينه وبين القول : جورج خريج ولهذا أمستردام عاصمة هولندا . فالترابط - إذن - بين الجمل التي تكون النص لا ينبع من الأدوات النحوية ، وإنما لا بد من أن تدور هذه الجملة في فضاء معنوي مشترك هو الذي نسميه سياق النص ^(٤٧) .

وعلاوة على العطف و الترابط الشرطي يتحدث فان ديك عن الاقتران Coherence ودوره في تنظيم النص . وإيجاد التماسك والانسجام بين أجزائه ، و الوحدة في أثنائه المتعددة . و لتوضيح ذلك يورد النص التالي من إحدى القصص :

" في صباح اليوم التالي وصلت كلارا رسل إلى مكتبها . إنها تشعر بالإرهاق ، والتعب . اتجهت فوراً إلى الغرفة ، تناولت قبعته ، لامست وجنتيها ومسحتهم ببعض المساحيق ، جلست في كرسي المكتب . مغلفات يريدها متناثرة بغير انتظام فوق المكتب . نشافة الخبز متألفة كقطعة من الثلج ، والخبرة مملوءة ، ولكن الرغبة بالعمل لديها تكاد تكون مفقودة ."

فمثل هذا النص يبرز الاقتران فيه من أمرين ، أولهما : أن القطعة تدور حول كلارا رسل ، فهي محور الجمل المتابعة ، ويتضح هذا من استخدام الضمائر ، والأدوات ، ولاسيما ضمائر الملكية her room و her hat و her face و her desk و her inkwell الخ . والأمر الثاني : هو العلاقة الجزئية بين الأماكن ، فالغرفة جزء من المكتب ، والكرسي جزء من الغرفة ، والمغلفات ، والخبرة ، والنشافة ، أجزاء من عدة العمل وأدواته ^(٤٨) .

وإذا كان الباحث قد أشار إلى دور المقام في دمج الجمل ، وتنظيمها في نسق مترابط فإنه يضيف إلى هذا شيئاً آخر هو الذي يسميه بالمقام الافتراضي . وهو يشبه الربط بأسلوب الشرط في اللغة العربية . وهذا غالباً ما يعتمد على استخدام then و if كأن تقول :

If it does not rain this summer, the soil will dry out :
 فالربط تم بين حدثين يقعان في وقت واحد ، ولكنهما في الحقيقة لا
 يقعان . وهذا نظير قول الشاعر في العربية :
 إذا غضبت عليك بنو تميم

حسبت الناس كلهم غضابا
 فبنو تميم في الواقع لم يغضبوا ، ولا حسب المخاطبُ الناس كلهم
 غضاباً . فافتراض حدوث الثاني بافتراض حدوث الأول ، وهذا أيضاً نظير
 قول الشعر .
 إذا نزل السماء بأرض قومٍ

رعيناهُ ، و لو كانوا غضابا
 والذي يسبغ على الجملتين التوافق ، والترابط ، هو الافتراض الذي
 يفهم من الشرط إذا و الجواب (حسبت) و (رعينا) مع مراعاة أن
 الشرط هنا يحيل الفعلين الماضيين إلى فعلين مستقبلين في المعنى .
 ومن مظاهر الربط بين الجمل ما يعرف بالمقابلة . والمقابلة هي الربط
 بين أمرين لا يتوقف وقوع أحدهما على الآخر . وبذلك يكون التغاير هو
 الطابع الذي يتجلى في القول المؤلف من جمل تنظمها أدوات مثل but
 و although و yet و nevertheless وغيرها ...

وهي تشبه في العربية تعبيرات مثل : على الرغم من ، ومع ذلك ،
 ورغم ذلك ، على أن استعمال هذه الروابط لا يعني ، حتماً ، وجود
 مغايرة ما بين الجملتين . فقد تكون احدهما قريبة منطقياً من الأخرى ،
 كالقول : ذهبت إلى الصيد ، ومع ذلك لم اصطد شيئاً . اما النوع الثاني
 فقد تخالف فيه الجملة الثانية توقع القارئ ، كالقول : جئنا في وقت متأخر
 ومع ذلك لم يفتنا القطار . فالخير الذي عبرت عنه الجملة الثانية يخالف ما
 هو متوقع من الجملة الأولى (٥٠) .

وهذه الانساق من الروابط ، في الواقع ، لا تستطيع ان تحجب عن
 جل الأسئلة التي تتعلق بترابط الجمل المتلاحقة في مقال Discourse فلا

بد أن ندرس وجوه الاقتران التي تنشأ بين هاتيك الجمل لتكون مقالاً
 موحداً . وبهذا الشأن يرى فان ديك في الاقتران علاقة أساسية تضع
 سلاسل الجمل المترابطة - أصلاً - بعلائق منطقية ، و نحوية ، في نسق يجعل
 منها كلاً متماسكاً (٥١) . و الذي لا شك فيه ، و لا ريب ، ان المقال ،
 كلما طال ، زاد عدد الجمل فيه . وكل جملة تضاف ينبغي ان تعمق صلة
 الشيء اللاحق بالشيء السابق ، سواءً من حيث الموضوع ، او من حيث
 توقع المستقبل الذي يستعمل النص (٥٢) . و يتحتم أن يتضح هذا في المقال ،
 سواء تناول هذا المقال موضوعاً اتفاقياً تنسجم أفكاره بعضها مع بعض ، أو
 مجموعة قضايا خلافية يسودها التناقض . فالأمر المهم - هنا - أن يبدو
 المقال متماسكاً ، يقترن بعضه ببعض ، بصرف النظر عن مدى الانسجام
 بين أجزاء المحتوى (٥٣) . و الاقتران لا ينبع من محتوى النص ، حسب ،
 وإنما ينبع أيضاً من العلاقة التي ينشئها مستعمل المقال - المتلقي - بين
 سلاسل الجمل ، فيؤدي ذلك إلى النظر فيما سماه ديك Dijk البنية
 الكبرى Macro - Structure تمييزاً لها عن البنية الصغرى ، وهي
 الجملة . مؤكداً في الوقت نفسه ، على الطابع المزدوج للاقتران ، وهو طابع
 شكلي ، و دلالي (٥٤) .

وتوضيحا لهذا الجانب يستعرض فان ديك Dijk أمثلة من بعض
 القصص ، فيرى في المثال الأول منها أن المدينة التي تتحدث عنها الجمل
 أشاعت فيها نوعاً من التماسك ، و أما المثال الثاني ، فقد قامت الشخصية
 بدور مماثل في إشاعة الاتساق و الترابط . و بناء عليه ، فان أي مجموعة من
 الجمل لا تدور حول موضوع معين يصعب أن يتعلق بعضها ببعض ، فلو
 قرأنا قصة تقول : " جون كان قد ولد في مانشستر ، ونحن الآن ذاهبون إلى
 الشاطئ " فان مثل هذه المجموعة من الجمل لا تؤلف بنية كبرى ، لأنها ،
 ببساطة ، تتحدث عن موضوعين ، لا عن موضوع واحد ، خلافاً لقولنا :
 جون ولد في مانشستر ، وقد تعلم في مدرستها الابتدائية " (٥٥) . و البنية
 الكبرى سواء أكانت في أول النص ، أو في آخره ، أو في أي موضع منه ،

تخضع لقواعد متجانسة . وهذه القواعد هي التي تساعد على بناء هذه الوحدة ، وإشاعة روح الاتساق فيما بين الجمل المؤلفة لها . فمن الشذوذ الذي يفسد هذه الابنية أن تبدأ ، مثلاً ، بمجموعة من الجمل الفعلية التي تشير إلى الماضي ، ثم ينتقل المتكلم ، أو الكاتب ، فجأة إلى تركيب اسمي ، فمثل هذه الكتابة ، أو المحادثة ، لا يتقبلها السامع ، أو القارئ ^(٥٦) .

والأدوات النحوية التي تستخدم في كتابة هذه البنية كثيرة ، وبها يستطيع الكاتب الانتقال من بنية كبرى إلى بنية كبرى ثانية . وتربط مثل هاتيك الأبنية الكبيرة باستخدام تعبيرات ، ولكن ... ومن أجل ذلك ، وبناءً على ذلك ... الخ . يجعل المقال ، أو النص كله ، شديد الاتساق ، أو الانسجام ، والتربط ، يضاف إلى ذلك عنصر الاحالة Reference بواسطة استعمال الضمائر ^(٥٧) .

ونظراً لأهمية " البنية الكبرى " من حيث هي فكرة أطلقها فان ديك ، مقابل فكرة " الجملة " المتداولة في علم اللغة فإن الأمر محتاج إلى توضيح يتضمن تحديد ملامح هذه البنية ليسهل التعرف عليها في أثناء قراءتنا للنصوص .

فالبنية الكبرى لا بد أن تكون الجمل المؤلفة لها متحدة في الزمن ، والصيغ الفعلية . وفي المادة المكتوبة توجد في العادة ، علامات غرافية Graphical تميز البنية الكبرى بفقرة خاصة تبدأ بسطر جديد ، وتنتهي بموقف معين . وفي الحديث المنطوق ، تبدأ البنية الكبرى - في العادة - بعد وقفة كافية تشعر المستمع بأن موضوع الحديث قد تغير . ويستخدم المتكلم بعض الظواهر الفونولوجية Phonological كالتنغيم ، الذي يشعر السامع بانتقال المتكلم من موضوع إلى آخر . وقد يلجأ إلى استخدام كلمات معينة ، مثل : الآن Now وحسناً Well وغيرها لإعلام المتلقي ببدء الفقرة الجديدة ^(٥٨) .

استخلاص :

كما سبق يتضح للباحث أن الاجابة عن أسئلة النص ظلت موضع اهتمام من لدن أطراف عدة : البلاغة أولاً ، ثم الاثروبولوجيا ، وعلم الاجتماع وفقه اللغة ، وأخيراً علم اللسان . وقد أظهر البحث في العلاقات الداخلية المتشابكة للنص الحاجة الماسة إلى تناول اللغة المكتوبة عامة ، والأدبية خاصة ، تناولاً ألسنياً مما أدى إلى وجود مصطلح جديد هو علم اللغة الأدبي ، الذي أوضح من خلال التطبيق إخفاق علم اللغة النظري ، والنحوي التقليدي ، في الكشف عن خصوصية الأثر ، وتفاعله الداخلي ، وما يحنبه مظهر النص المطبوع من علاقات دفيئة يتوصل إليها عن طريق التأويل أو التفسير . وأطردت المحاولات الرامية لوضع منهاج علمي يحدد العلاقات النحوية في النص ، ويدرس الترتيب ، والتنظيم الداخلي مع التنبيه على أهم الروابط التي تسهل على كل من المبدع والقارئ إدراك التماسك الداخلي للعمل الأدبي . وفي هذا الصدد أبرزنا مجموعة الأدوات والقواعد النحوية التي أشارت إليها رقيه حسن في كتابها " قواعد التماسك النحوية في اللغة الانجليزية المكتوبة و المنطوقة " . وفصلنا القول تفصيلاً في العلاقات الترابطية لدى فان ديك ، وبخاصة ما وصفه بتماسك البنية الكبرى ، وعلاقات التماسك بين البنية والأخرى ، وما يسود النص من حسن السياق الذي ينم على تفاعله الداخلي ، بحيث يساعد القارئ على ادراك الوحدة فيه .

وزيادة في الايضاح نتناول نصين شعريين تناولاً تطبيقياً هما : قصيدة محمود درويش " آن للشاعر أن يقتل نفسه " من ديوانه " هي أغنية هي أغنية " و قصيدة " أنشودة المطر " لبدر شاكر السياب ، منهين بالكثير الذي قيل في دراسة هذا النص .

القسم الثاني : التطبيق

تألف قصيدة محمود درويش من سبعة مقاطع ، ويبدو كل مقطع منها منفصلاً عن المقاطع الستة الأخرى ، بيد أن محمود درويش وضع في كل مقطع منها شيئاً يجعل منه تبعاً للذي سبقه ، فالمقطع الأول يخبرنا عن الشاعر ، والمقطع الثاني يحمل في طياته الإجابة عن السؤال : لماذا يقتل الشاعر نفسه ؟ . وفي الثالث : يوضح أن هذا الشاعر يكتب الشعر من ثلاثين ربيعاً ناسياً الآخر (الإنسان) فيه . وفي الرابع يعدد لنا صور الشاعر - ألبومه - ليوضح لنا ما الذي عناه بنسيان الآخر . وفي المقطع الخامس يكرر عبارة : " يكتب الشعر من ثلاثين شتاءً " ، وهو - أي الشاعر - يحيا خارجه . وفي السادس يوضح ما معنى أنه يعيش خارج الإنسان ، خارج الشاعر . بمعنى أنه يصف اغتراب الشاعر ، وإشكاليته . وفي السابع والأخير تدور عقارب الساعى إلى الأمام ، فإذا به يكتب الشعر من ثلاثين خريفاً .

وهكذا نجد دورة النص تكتمل من خلال : ثلاثين شتاءً ، ثلاثين خريفاً ، لتعبر في نهاية القصيدة عن إحساس الشاعر بالشيخوخة قبل الأوان ولذا يحمل هذا النص عنوان : آن للشاعر أن يقتل نفسه . في ضوء فكرة التفاعل النصي - وهو غير التفاعل الذي يحدث بين

نص و آخر أو ما يعرف بالتناسل - يمكننا أن نتناول قصيدة " أنشودة المطر " للسياب تناولاً جديداً ، نسجل فيه بادرة لعلها الأولى من نوعها في هذا السياق ، أعني التجزؤ على النص ، وتوجيه الانتقاد له بعد أن كاد القول فيه يقتصر على التقريظ والمدح .

لم يَحْظَ شاعر حديث ، أو قديم ، بمثل ما حظي به السياب وشعره من دراسة ، وتحليل ، وتمحيص ، حتى ان سيرته ، وشعره ، ظلاً - على الدوام - موضع اهتمام الباحثين المولعين بتدوين السير ، واستقصاء المذكرات ، وتدوين المعلومات . ويكفي أن نعلم بأن باحثاً ، كالدكتور إحسان عباس - وهو الذي لم يكتب عن شاعر معين مثلما كتب عن السياب ، وضع له سيرة نقدية (١٩٦٩) لا تدانيها - من حيث القيمة - سيرة أخرى لشاعر معاصر أو قديم . والذين كتبوا سيرة السياب كثيرون ، منهم عبد الجبار البصري (١٩٦٦) ومحمود العبطة (١٩٦٥) ومحمد التونجي (١٩٦٨) ونبيلة الرزاز (١٩٦٨) وسيمون جارجي (١٩٦٦) وعيسى بلاطة ، وحسن توفيق (١٩٧١) .

أما شعره فقد جرى تناوله ، من زوايا عدة ، من مدخل الأسطورة ، مثلاً (اسعد رزوق ١٩٥٩) و من خلال التشكيل الجمالي ، وريادة الشعر الحر (البصري ١٩٨٦) و الصائغ (١٩٧٨) أو من خلال حركة المذاهب في الشعر (محمد التونجي ١٩٦٨) وتم تناوله من زاوية الدلالة و التركيب اللغوي (علي عزت : ١٩٧٦) و (المطلي : ١٩٨١) أو الحدائية والتجديد (الياس خوري : ١٩٧٩ . و د . هاشم ياغي ١٩٨١) وخصصت لدراسة قصيدة " أنشودة المطر " دراسات ، منها على سبيل المثال ، وليس الحصر : دراسة عبد اللطيف شرارة (الآداب : تموز ١٩٥٤) وروز غريب (الآداب : آب ١٩٥٤) و إيليا حاوي (الآداب - ٥ - ١٩٦١) وحسن صعب (الآداب : ١٩٦٥) وإحسان عباس (١٩٦٩) ونايف أبو عبيد (أفكار : ١٩٨١) و د . علي الشرع (أبحاث اليرموك : ١٩٨٥) وحسين عبد اللطيف : (آفاق : ١٩٩٢) .

يُضاف إلى ذلك أن معظم الذين درسوا شعر السياب تناولوا هذه القصيدة ، منهم من أكتفى بالإشارة إليها ، و الاقتباس منها ، مثلما فعلت ريتا عوض في [الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب ١٩٨٢] و علي عباس علوان في [تطور الشعر العربي الحديث في العراق ١٩٨٦] و عبد الجبار عباس في [السياب ، ١٩٧٢] و جبرا ابراهيم في [النار و الجوهر : ١٩٨٩] و د . سمير قطامي في [دراسات : ١٩٨٢] . ومنهم من تناولها في ضوء المقارنة بين " أنشودة المطر " و قصائد أخرى تشبهها لكل من إدت سيتويل (نذير نبعة ١٩٨٣) أو للشاعر الأمريكي الأصل Eliot (محمد شاهين : ١٩٩٢) .

وقد نظرت فيما أتيج لي أن أنظر فيه من دراسات و بحوث تناولت شعر السياب فوجدت الآراء فيه لا تعدو التأثير بالهالة الكبيرة التي ارتسمت حول هذا الشاعر الرائد ، الذي يعزى إليه الفضل في تجديد الشعر العربي بعد أن رانت عليه فترة من الجمود تتجاوز قروناً عدة .

أو أن معظم هذه الآراء تخضع لمؤثر آخر ، و هو السحر الذي تتمتع به شخصية السياب ، الذي عانى ما لم يعانيه شاعر آخر ، بسبب ظروفه الشخصية ، و مرضه العضال الذي اختاره من بيننا شاباً و هو في قمة عطائه . أو أن هذه الآراء متأثرة بمواقف السياب السياسية ، و تقلبه من اليسار الشيوعي إلى التيار القومي ، ثم إلى الانفلات من كل ارتباط سياسي... و هذا بالطبع جعل الدارسين ينقسمون إزاء شعره قسمين ، قسم يمجده لسبب يراه الآخر مسوغاً للتقليل من شأنه ، و من شأن شعره . و على أي حال ، فإن الذي أريد أن أثبه عليه هنا ، هو أن الوقت قد حان لكي يُعاد النظر في شعر السياب ، بعيداً عن كل هذه المؤثرات و الظروف ، و أن يُدرس شعره من زاوية النقد العلمي المنهج ، بعيداً عن أي تشويش تصدره الموجات الأخرى التي تبت على قنالات ، لا صلة لها بالنقد أو الأدب ، أو على أقل تقدير ، أن لا تكون صلتها بالأدب من النوع الذي تشوبه شائبة الحكم القبلي ، المسبق ، النابع من غير الواقع

الأدبي ، والفني .

وابتداء أقول : إن معظم الذين تحدثوا عن " أنشودة المطر " أشادوا بها ، وعدّوها من أفضل قصائده ، و عدّوها سبباً من أسباب شهرته الأدبية ، ومجده الشعري الريادي ... و أنا لا أنكر أن تكون هذه القصيدة من قصائده الجيدة ، مثلما لا أنكر أن تكون قصيدة " غريب على الخليج " مثلاً من خيرة أشعاره .. إلا أن الشيء الذي أودّ إثارته هنا ، هو : كيف تسنى لهؤلاء الدارسين أن يغفلوا عن أمر مهم ، و بارز في القصيدة ، وهو تفكك بنائها ، و انعدام التفاعل العضوي بين وحداتها الأساسية ، و مثل هذا الأمر كفيل بأن يلحظه كل من لديه حظ من المعرفة ببناء النص ، قلّ هذا الحظ أو كثر . ففي الاستهلال الذي استفتح به الشاعر قصيدته " أنشودة المطر " نجد الشاعر يتحدث عن العينين ، فينتقل من تشبيههما بغابة النخيل ، و بالشرفين ، و بالكروم ، و يذكر الضوء الراقص ، و صفحة الماء في النهر ، و يستمر في هذه الصورة منتقلاً من الكلام عن العينين إلى الكلام عن نفسه ، مشبهاً النشوة التي تحل فيه بنشوة الطفل الخائف من القمر . و لا أود أن أتساءل عن هذه الصورة ، وهل هي صورة شعرية تتناسب مع المقام ، و السياق ، أو لا تتناسب ، ولكن التساؤل الأجدر بالإثارة ، هو : كيف ينتقل الشاعر من الكلام عن نشوة الطفل الخائف إلى الكلام عن قوس قزح ، و الغيوم و المطر و أخيراً أنشودة المطر ؟ مما لاشك فيه أن القارئ عندما يقرأ الاستهلال التالي :

[كنشوة الطفل إذا خاف من القمر
كان أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر
و كركر الأطفال في عرائش الكروم .
و دغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر .]

يسأل نفسه : ما العلاقة بين ذكر السحاب و المطر و الأبيات التي سبقت ؟ . وقد اجتهدت كثيراً في البحث عن علاقة ما ، فألفت الأجوبة التي افترضتها أجوبة لا تقنع أحداً ، فمن الواضح أن أستهلل الشاعر للقصيد لا صلة له بتاتاً بذكر السحاب ، و الغيوم ، و المطر ، وأن الزعم بأن ذكر " الشتاء " في البيت التاسع : " دفء الشتاء فيه " توطئة لذكر المطر فيما بعد إدعاء زائف ، لأن الشاعر ذكر مع الشتاء ، في البيت نفسه ، فصلاً آخر وهو الخريف ، و أعقبه بكلمات أخرى مثل : " الموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء " وهي كلمات أفهم منها أنها تعبر عن دورة الزمن . ويقفز السؤال في وجوهنا مرة أخرى عند مستهل الوحدة الثانية من القصيدة ، وهي التي تلي اللازمة الأولى (مطر . مطر . مطر) ففيها يقول الشاعر :

[تئاب المساء ، و الغيوم ما تزال
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال .
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام]

وهذا المقطع في نظري يشبه السابق في أن الشاعر ينتقل من صورة إلى أخرى ، دون أن يث بينهما علاقة انتظام أو تماسك . فما الصلة بين الطفل الذي تشير إليه القصيدة ، وبين قوله : تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال ؟ . واستخدام الشاعر لكلمة (كأن) التي تفيد التشبيه تقوم على الربط بين اللاحق و السابق . وهذا غير متحقق في القصيدة . والشاعر في هذه الوحدة يتحدث عن نفسه ، و عن ذكره ، و قد أشاع في القصيدة حساً مأساوياً من خلال القبر ، و الأم الميتة ، و الطفل الذي يهذي ، و الرفاق الذين يسخرون ، و المطر الذي يتساقط فوق القبر^(٥٩) .

وهذا كله يمثل شريحة جيدة من القصيدة ، و هي تتمتع بقيمة فنية مستقلة عن بقية عناصر النص ، سواء ما كان منها استهلالاً أو خاتمة ، أو حتى جزءاً آخر من أجزاء النص . إن الانتقال من صورة القبر الذي يمتص

المطر إلى :

[كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك ،
و يلعن المياه و القدر
و ينثر الغناء حيث يأفل القمر .]

لا يجعل القارئ مطمئناً إلى عضوية الترابط بين هذا القسم من الوحدة الثانية والقسم السابق . ونزيد ذلك توضيحاً ، فنقول : إن بإمكان القارئ أن يحذف هذه الأبيات - أعني المتصلة بالصياد الحزين - ثم يواصل القراءة منتقلاً من كلمة " مطر " في قوله : " تسفّ من ترابها وتشرب المطر " إلى اللازمة (مطر . مطر) ولو فعل لما تغيّرت الوحدة الثانية في القصيدة ، ولما اختلفت دلالة الأبيات على الإطلاق .

ويبدو أن الوحدة الثالثة من القصيدة ، وهي التي تبدأ بقوله : " أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر ؟ " حتى قوله " عواصف الخليج ، والرعود مُنشدّين " لا تخلو من هذا الاضطراب الذي حال بين الشاعر وبين أن يحقق لقصيدته ما تطمح إليه من التفاعل النصي . فانتقاله من الكلام عن المطر إلى الحزن شيء رائع ، و لكنه توقف عن الاسترسال في هذه الصورة الشعرية الرائعة ، ليقول : (وعبر أمواج الخليج تمسح البروق) . وهذه النقلة تفتقر الى علاقة الاقتزان بين المتقدم واللاحق . فإذا تساءل القارئ عن صلة الشاعر بالخليج - هنا - وجد الجواب في سيرة الشاعر ، و ربما وجده في قصيدة أخرى هي " غريب على الخليج " . إنني لا أنكر على الشاعر أن يردد في قصيدة له ما قاله في قصيدة أخرى . أو ما سيقوله في قصيدة ثانية ، لم يكن قد كتبها بعد ؛ أعني أن من الممكن أن يفيد الشاعر من تجربة واحدة ، مرّ بها ، مرتين ، في قصيدتين مختلفتين ؛ إلا أن هذا لا يعفي الشاعر من أن يجعل بناء النص بناءً متماسكاً . والحق أن هذا المقطع الذي لم يرتبط بالمقاطع السابقة ارتباطاً عضوياً يحتمه نحو النص ، وقواعد التضام فيه ، تحوّل - بقدرة قادر - إلى محور للقصيدة ، بدليل أن جزءاً منه ، وهو قوله :

[أصبح بالخليج : " يا خليج
يا واهب اللؤلؤ ، و الحار ، و الردى ،
فيرجع الصدى ،
كأنه النشيج
يا خليج
يا واهب الحار و الردى "] .

يتكرر في القصيدة مرتين ، و في المرة الثانية منهما يتخذ منه الشاعر تمهيداً لقفلة الختام . و يجب أن نقول إن تنظيم النص المتكى على ترديد لازمة معينة في القصيدة ، باعتبارها إشعاراً بانتهاء الوحدة الكبرى ، والانتقال منها إلى وحدة أخرى ، قد غفل عنها الشاعر . ويبدو أن للقافية أثراً في هذا ، فالوحدة الرابعة التي استهلها الشاعر بقوله :
[أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
و يخزن البروق في السهول و الجبال] .

هي وحدة منفصلة انفصلاً تاماً عما قبلها . ويؤكد ذلك أن الشاعر كان يتحدث في الأبيات السابقة عن الخليج ، و تجربته التي استوحاها في قصيدته (غريب على الخليج) و هنا يتحدث عن العراق ، وعن مواسم المطر ، والغلال ، والجوع . مما كان يستدعي فيه أن يقفل الجزء السابق باللازمة (مطر . مطر . مطر) إذا أريد لتصميم القصيدة أن يسير في نسق ، واضح ، مترابط .
ويبدو أن طول الوحدة الرابعة ، و اندماجها في الوحدة الثالثة ، سبب إزعاجاً للشاعر فراح يكرر اللازمة فيما بعد في مسافات متقاربة جداً . وقد أثر هذا في إيقاع القصيدة ، فجعلها تبدو في نصفها الثاني الذي يبدأ بقوله :

[وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد] .

أكثر سرعة وتدفعاً من إيقاعها البطيء في الاستهلال والمقاطع التي تلتها . ومعنى هذا أن الترتيب الداخلي الذي أراده الشاعر في أول القصيدة سرعان ما اتجه اتجاهاً مغايراً ، فأصبحت اللازمة تتكرر بعد خمسة أبيات ثم بعد بيتين ثم بعد خمسة ، وعلى هذا النحو أصبح وقع اللازمة الموسيقي يتكرر تكراراً لافتاً الأنظار إلى قرب نهاية القصيدة . فهل جاء هذا منسجماً - بالفعل - مع بنية القصيدة ؟ . إذا قرأنا المقاطع التي تلي قوله : " ما مرّ عام و العراق ليس فيه جوع " إلى آخر القصيدة . وجدنا الشاعر يكرر فيها وحدتين تامتين ، إحدهما جعل منها قفلة النهاية ، والأخرى هي الوحدة التي سبق أن ذكر فيها جانباً من تجربته في الخليج :

[أصبح بالخليج : " يا خليج .
يا واهب اللؤلؤ و الحار و الردى . "]

وعلى الرغم من أن الشاعر أدخل بعض التعديلات في نسيج هذه الصورة، كذكر المهاجرين و الأفاعى التي تشرب الرحيق، والفرات.. إلا أن الجو أو المناخ الشعري الذي يرتبط بهذا الجزء من القصيدة لا يختلف كثيراً عن المقطع السابق. أما الجزء الذي كرره مرتين، وهو الذي يقول فيه:

[في كل قطرة من المطر .
حرء أو صفراء من أجنة الزهر
و كل دمعة من الجياح ، و العراة ،
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى ابتسام في انتظار مبسم جديد
الخ .]

فذكره له في المرة الأولى لا مفسر له إطلاقاً. لأن الوحدة التي

جاءت بعده وهي وحدة (أصبح بالخليج) افقدت ذكره له أول مرة معناه، وزاد الأمر وضوحاً عندما ذكره مرة ثانية في خاتمة القصيدة ، مما جعل تكراره مرتين أمراً لا مُسَوَّغ له ولا مفسَّر إلا أن يكون الشاعر قد أراد الإعلان عن محتوى القصيدة بطريقة أو بأخرى ، فلم يجد بداً من أن يكرر هذا المقطع مرتين . ونستطيع أن نحذف الأبيات المكرورة في المرة الأولى ثم نقرأ القصيدة فلا يتغير من الأمر شيء . إن وجود هذا المقطع في موقعه الذي سبق الخاتمة زائد ، ولا يسهم في غور القصيدة أبداً.

بعد هذا التحليل الذي يُلقى الضوء على غياب التماسك المقطعي بين وحدات القصيدة يمكننا أن نطرح سؤالاً جديداً ، وهو : ألا يمكن أن يكون التشتت والتشظي شيئاً قصده الشاعر وعناه ؟ . إن مثل هذا الافتراض يمكن أن ندافع عنه لو لم يعتمد الشاعر الى الكشف عن نواياه الرامية لتقديم قصيدة تقوم على وحدة بنائية تعتمد التنوع ، و التعدد المقطعي ، ودليلي على هذا اللجوء إلى تكرار اللازمة في آخر كل وحدة من القصيدة، فضلاً عن اللجوء إلى تكرار في التفاصيل الداخلية للمقاطع . علاوة على أن البنية المشتتة أو التشظيية لم تكن من النظم البنائية التي يلجأ إليها السياب في شعره ، ولم تكن حتى ذلك الحين قد برزت في أشعار الحدائين ممن أرادوا للتشتت أن يكون بديلاً لوحدة النص ، وإذن ما الذي صرف النقد والدارسين عن ملاحظة هذا التفكك في بناء " أنشودة المطر " ؟ . من الواضح أن الكثيرين بُهروا بما فيها من طريقة جديدة استخدمها الشاعر في التعبير عن أفكاره ، وصياغة هذه الأفكار صياغة بعيدة عن المباشرة إلا في مقطع أو اثنين فيها ، وهي طريقة جديدة بمقاييس ذلك الزمن الذي كتبت فيه . وبهرتهم أيضاً طريقة الشاعر في تجديد معجمه الشعري، وإيجاد علاقات دلالية جديدة بين الألفاظ تقوم على الإنزياح، والانحراف بدلالة الكلمة الواحدة من إطارها المعجمي المألوف إلى التعبير عن معنى انفعالي وجسماني جديد . إن رمزية (المطر) مثلاً ، وهي شيء معروف في الآداب الغربية ، أخذها الشاعر من قصيدة معروفة لإديث سيطويل ، وعبارة [ويهطل المطر]

التي تكررت في قصيدته بوصفها لازمة موسيقية ، أخذها الشاعر من تلك القصيدة ، وهذا كله طبع قصيدته بطابع تجريدي أدهش الكثيرين ممن درسوا هذا النص ، وصرفهم عن ملاحظة ما فيه من تفكك واضح في العلاقات الداخلية .

الهوامش :-

16. . Ibid , P. 248
17. . Ibid , P. 245- 250
18. . Ibid , P. 244
19. . Ibid , P. 243- 244
20. . Ibid , P. 245
21. Ruqaua Hasan , Grammatical Cohesion in Spoken and Written English , London , 1st ed , 1968 , P.1
22. . Ibid , PP . 5-6.
23. . Ibid , P.8.
24. . Ibid , PP. 9-10.
25. . Ibid , P. 20.
26. . Ibid , P. 21.
27. . Ibid , P. 32.
28. . Ibid , P. 36.
29. . Ibid , P. 50.
30. . Ibid , P. 52.
31. . Ibid , P. 82.
32. . Ibid , P. 83.
33. . Ibid , P. 98.
34. الآية رقم ٦٠ من سورة البقرة .
35. Beaugrand ,Ibid , P. 26.
36. Van Dijk . Text and Context, Longman, London, 1st ed, 1977, PP. 1-2.
37. . Ibid , P. 3.
38. . Ibid , P. 4.

1. Beaugrand and Dresler , Introduction to Text Linguistics , London , 6ed, 1992 , P. 16.
2. صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، عالم المعرفة، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٢ ص ٢٥٦.
3. السابق ، ص ٢٦٤ وانظر حازم القرطاجني : منهج البلاغة وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بلخوجة، تونس، ١٩٦٦، ص٢٩٨. وانظر الفصل الثالث من هذا الكتاب ص ٥٧.
4. فرانسوا مورو : البلاغة ، ترجمة محمد الولي و عائشة مريير، منشورات الحوار الأكاديمي ، الرباط ، ط١ (١٩٨٩) ص ٣٤.
5. Beaugrand . Ibid , PP. 18 - 19.
6. . Ibid , P. 19
7. . Ibid , P. 20
8. . Ibid , P. 22
9. . Ibid , P. 24
10. Fabb , Nigel and others, The Linguistics of Writing, Munchester Uniniversity Press, 1 st ed, 1987, P. 174.
11. . Ibid , P. 179.
12. . Ibid , P. 228
13. . Ibid , P. 227
14. . Ibid , P. 246
15. . Ibid , P. 247

الخاتمة

لاجدال في أن قارئ هذا الكتاب قد أنجلت عن ذهنه ظلمة من سوء الفهم ، كانت تكتنف مصطلح الأسلوبية عامة ، وعلاقتها بالنقد الأدبي خاصة . فالأسلوبية - على ما أوضحنا - في القسم الأول من الكتاب - ضرب من البلاغة المعاصرة ، التي لاتنسخ البلاغة القديمة نسخاً ، ولكنها تفيد منها ، وتنتفع بها ، فيما تفيد منه ، وتنتفع به من معطيات الدرس اللساني الحديث .

ولقد أوضح المبحث الأول أن " الأسلوبية " ، من حيث هي زاوية من زوايا النظر في " الإعجاز القرآني " ، قديمة عند البلاغيين العرب ، معروفة ، ومشهورة ، وإن كانت قد سميت أسماء آخر ، وأعطيت القاباً ، فالدرس البلاغي الذي دار حَوْلَ " الإعجاز القرآني " سمي " نظماً " وسمي " بياناً " ويستطيع الدارس ، بتتبعه معالجتنا لنظرية " النظم " إدراك الصلة التي نبه على وجودها بين هذه النظرية والدرس الأسلوبي المحدث . وهو درسٌ ، إن كان يتباهى بالنظر الكلي ، الشمولي ، للنص . إلا أن هذا ليس بمجديد فيه ، ولا حكر عليه . فمن المبحث الثالث تبين للقارئ ، وبموجب تطيقي ، كيف أن البلاغيين المتقدمين درسوا النص من زاوية " التفاعل النصي " ، الداخلي ، الذي يكشف به الدارس وحدته وتشابك

39. . Ibid , P. 6-7.
40. . Ibid , P. 53 - 54 .
41. . Ibid , P. 64 .
42. . Ibid , PP. 64 - 65.
43. . Ibid , P. 58.
44. . Ibid , P. 62 - 63.
45. . Ibid , P. 67 - 69.
46. . Ibid , P. 69.
47. . Ibid , PP. 46 - 68.
48. . Ibid , PP. 98 - 99.
49. . Ibid , PP. 76 - 77.
50. . Ibid , P. 81.
51. . Ibid , PP. 43-44.
52. . Ibid , P. 94.
53. . Ibid , P. 94.
54. . Ibid , P. 95.
55. . Ibid , P. 148.
56. . Ibid , P. 150.
57. . Ibid , P. 151.
58. . Ibid , P. 152 - 153.

٥٩. يزعم الياس حوري في دراسته القصيدة أن ذكر الغيوم و المطر يستدعي ذكر الطفل الذي يهذي : دراسات في نقد الشعر ، ص ٤٩ و هذا ضرب من التعسف في الدرس النقدي لم يعرف مثيل له قط.

صدر للمؤلف

١. الشعر المعاصر في الأردن، ١٩٧٥ .
٢. في الأدب والنقد، دمشق، ١٩٨٠ .
٣. من يذكر البحر (قصص) عمان، ١٩٨٢ .
٤. في القصة والرواية الفلسطينية، عمان، ١٩٨٤ .
٥. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، شعر، ١٩٨٤ .
٦. مقالات ضد النبوية (ترجمة) عمان ١٩٨٦ .
٧. تجديد الشعر العربي (دراسة) ١٩٨٧ .
٨. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، عمان ١٩٩٠ .
٩. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، عمان، ١٩٩١ .
١٠. فصول في الأدب الأردني ونقده، عمان، ١٩٩١ .
١١. أوراق في اللغة والنقد الأدبي ١٩٩٢ .
١٢. غبار وأقنعة لخمود سيف الدين الإيراني (تحقيق) عمان، ١٩٩٣ .
١٣. القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى ١٩٩٤ .
١٤. الرواية في الأردن في ربع قرن، عمان، ١٩٩٤ .
١٥. النص الأدبي تحليله وبنائه، عمان، ١٩٩٥ .
١٦. فخري قعوار: دراسة في فنه القصصي، عمان، ١٩٩٦ .
١٧. فخري قعوار: ثلاثون عاما من الابداع، عمان، ١٩٩٦ .
١٨. الأسلوبية ونظرية النص، بيروت، ١٩٩٦ .

أجزائه ، وما فيه من التضام والتماسك .
ولعلم اللسان الحديث جولاته التي أضافت للأسلوبية جديداً ، من حيث مضمون المصطلح ، والطرائق الإجرائية المتبعة في الدرس النقدي التحليلي ، وهذا ما ألعنا إليه في القسم الثاني .
فاللغويون الضجرون من وقوف اللسانيات أمام الجملة ، دون النص ، سرعان ما أشاعوا في الأوساط نمطاً جديداً من البحث ، سموه " علم لغة النص " و " لسانيات النص " و " علم قواعد النص " و " نحو النص " وهذا ما سعى الكتاب لإيضاحه معتمداً المصادر الأصيلة التي تناولت هذا الموضوع . فمن توضيحات غراهام هو Hough إلى نبوية ياكبسون Jakobson فإلى استقصاء ستانكوفتش للصلة بين " الألسنية ونقد الأدب . إلى تتبع جوناثان كيلر Culler للنظر في النصوص ، فإلى فان ديك Dijk ورقية حسن وبيوغران ودرسلر وغيرهم ممن وقف القارئ على آرائهم واضحة ، جلية ، مستوفاة في غير بحث .
وبعد ، فإن هذا الذي ألحتُ إليه هو ما أردت أن أنتدب نفسي له .
سائلاً المولى - عز وجل - أن يكون هذا الكتاب نافعاً ، مفيداً لأبناء العربية ، الغيورين على تطويرها ، وإثرائها بالجديد النافع ، والصريح المستخلص من العلم الباهر ، والساطع .